

مكتبة الدراسات الأدبية

٦٤

الدكتور شوقي ضيف

البحث الأدبي

طبعته . مناهج . أصوله . مصادره



دار المعارف



الْبَحْثُ الْأَدَبِيُّ

طبيعته • مناهجه • أصوله • مضاده

مكتبة الدراسات الأدبية

٦٤

البحث الأدبي

طبيعته . مناهجه . أصوله . مضاده

بقلم

الدكتور شوقي ضيف

الطبعة السابعة



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

فِي سِلْكِ الزَّمَانِ الرَّحِيمِ

مُتَكَلِّمَاتٌ

شعرتُ منذ زمنٍ بعيدٍ بأنَّ طلبة الدراسات العليا في أقسام اللغة العربية بجامعةنا المختلفة في حاجة ملحة إلى كتاب يبين لهم كيف يُوضَّعُ البحثُ الأدبيُّ ، وكيف يُختارُ ، وكيف يُصاغُ منهجياً ، وكيف تُحقَّقُ أصوله وتوثقُ ، وكيف تُستخدَمُ مصادره ويُستفَعُ بها على خير وجه . وهو ما دفعني إلى تأليف هذا الكتاب المُجَمَّل ، وقد بدأتُه ببيان طبيعة البحث الأدبي وخصائص مادَّته الوجدانية وما ينبغي أن يتَّبِعَهُ الباحثُ الناشئُ في اختيار موضوعه وما يحفُّ بهذا الاختيار من أخطار متعددة ، كأن يعتمد على غيره في اختياره دون أن تكون له معاناته الخاصة ، وقد لا يكون ملائماً لاستعماله . وهو استهلال سيء قد يتهوَّ به إلى أن يُصبح دائماً عالمةً على الآخرين لا في اختيار بحثه فحسب ، بل في جميع أفكاره . ولا يقلُّ عن هذا الخطر شأنُ اتساعِ الباحثِ المبتدئِ بموضوع بحثه بحيث يشمل عصرًا بأكمله بجميع صعوباته ومزالقه ، أو يشمل إقليمًا بجميع بلدانه وأحداثه وشخصه ، وحسبه شخص واحد في الإقليم أو جانب واحد في العصر ، بل أوَّلَى له أن يكتفي بجانب مهمٍّ في أحد الشعراء أو الكتَّابِ النابهين . وينبغي أن ينسجَ موادَّ البحثِ تنسيقًا دقيقًا بحيث يُصبح كأنه بناء منطقي ضخم ، وكل فصل فيه ، بل كل جزء في فصل يرتبط بما قبله وبما بعده ارتباطًا منطقيًا محكمًا ، بحيث لو اضطرب التسلسل أي اضطراب فدخله حشو أو استطراد تداعى البناء كله وانهارت أركانه . ولا بد من الاستقراء التام للنصوص والاستنباط البصير للخصائص الكلية ، إذ هما قوام البحث الأدبي وسناده وعماده ، وبدونهما لا يقوم ولا ينهض أي نهوض . ولا بد أن تتوالى في البحث تفسيرات صحيحة لحقائقه الجزئية والكلية التي تَسْرِي في شعر بعض الشعراء أو في عصر من العصور أو إقليم من الأقاليم ، تفسيرات تعمه وتتداخل في جميع جوانبه بحيث يُعدَّ بحثًا طريفًا من شأنه أن يفيد منه الباحثون . ولا بد أن تتكوَّن لدى الباحث الناشئ قلرة على التلوق الأدبي

المعلّل والتحليل الدقيق لشخصيات الأدباء وفنّهم وخصائصهم المميّزة ، مع دقّة العرض واكتمال التمثيل ومع الاحتياط في استخدام صيغ التعميم ، ومع استظهار صيغ الاحتمال . ومع فصاحة العبارات وما ينبغى لها من حسن الأداء .

وبسطت القول في مناهج البحث من القديم إلى الحديث وفيما أدّت إليه نهضة العلوم الطبيعية في القرن الماضي من سيطرة قوانينها على البحوث الأدبية وظهور ما يمكن أن يسمّى بالتاريخ الطبيعي للأدب ، إذ وُضِعَ الأدباء في فصول متميزة كفصائل النبات والحيوان ، واكتُشِفَت القوانين التي تعمّمهم وتحكمهم ، وهي قوانين الجنس والمكان والزمان التي تُنْكَرُ إنكاراً قاطعاً فردية الأديب متخلّة صورة جبريّة حتميّة لا يمكن أن تُدْفَعَ . وطُبِّقَت نظرية النشوء والارتقاء على الأنواع الأدبية تطبيقاً دقيقاً . وأخذت البحوث الأدبية تتأثر من وجوه شتّى بالدراسات الاجتماعية وكل ما تخوض فيه من ظواهر المجتمع وطبقاته وأوضاعه الاقتصادية والسياسية . وظهر مقياس الالتزام في الأدب الذي يزن الأديب بمقدار تكيفه للمجتمع وبوقفه من قضايا أمته واحتماله لما ينبغى أن ينهض به من تبعات ومستوليات . وانعكست أضواء كثيرة من اللواسات النفسية على البحوث الحديثة في الأدباء وبخاصة ما اتصل منها بنظريات اللاشعور والعقد المكتوبة الخفية كعقيدة أوديب والنرجسية الشاذة ومركبات النقص والآلوعى الجمعيّ ورواسبه العتيقة والقيم السيكولوجية للآثار الأدبية وأصدائها في المتلقين لها من القراء والسماعين . وتدافعت أسراب كثيرة من الفلسفة الجمالية إلى البحوث الأدبية فيما أوغلت فيه من دراسة الجمال الفني وحقائقه وقيمه ومدى صلاته بالمثال المطلق وبالجممع وحاجاته ومعاييره . ودعا كثيرون إلى أن تعتمد البحوث الأدبية على تصوير الانطباعات التي تخلّفها الآثار الأدبية في نفوس النقاد ، في حين دعا آخرون إلى التخلّي عن كل انطباع ذاتي وأن يقوم البحث على موضوعية مسرفة تبين مدى انسياب التيار الفني الموروث في الأديب وأدبه . مع التعمق في مباحث لغوية وبلاغية . وجدير بالباحث في الأدب وآثاره أن ينتفع بكل هذه المناهج المتقابلة ويستضيء بها في بحوثه قدر طاقته .

وتناولت الأصول لثرائنا العربي وما ينبغى أن يُكفّل لها من التوثيق والتحقيق ،

ومن الكتب العلمية الجيدة في هذا الموضوع كتاب أصول نقد النصوص ونشر الكتب لبرجستراسر . وقد أوضحت كيف سبق المحدثون إلى تحقيق الحديث النبوي وتوثيقه وكيف شمل التوثيق والتحقيق جميع صور النشاط اللغوي والأدبي . وأنعمت النظر في توثيق المحدثين لرواية الحديث ورواية أصوله ونقودهم إلى وضع علومهم وسننهم لطرق تحمله ونقله وروايته لما كان لصنيعهم في كل ذلك من أثر بعيد في توثيق اللغويين لرواية الشعر ودواوينه على نحو ما يصور ذلك الأصمعي وابن سلام وأبو الفرج الأصبهاني . وكانوا يكتبون على الصفحات الأولى من الدواوين والمخطوطات سند الرواة للدلالة على التحرر الدقيق . وبلغت بصور رائعة لم في توثيق المصنفات اللغوية والأدبية توثيقاً علمياً سديداً على نحو توثيقهم لمعجم العين المنسوب خطأ إلى الخليل . وما يوثق الأصول أن تكون مكتوبة بخط مؤلفها أو يكون عليها توقيعاتهم وشهاداتهم برواية بعض تلامذتهم لها عنهم سماعاً أو قراءة أو إجازة . ويوثق المخطوطات عامة أن تكون مكرّجة على الأصول بدقة ، كما يوثق أي مخطوطة أن يذكر المؤلف في مقدمتها أو في تضاعفها أسماء أشخاص عاصروه ، وكذلك اختتام المؤلف والتعليك وشهادات بعض العلماء بأنهم قرءوها . وقبل تحقيق أي كتاب ينبغي جمع نسخته المخطوطة ، حتى إذا جمعت اتخذ المحقق نسخة المؤلف أو أقرب فروعها إليها الأصل المعتمد للتحقيق والنشر . وإذا تعددت نسخ كتاب قُسمت إلى عشائر ، وجعلت لكل عشيرة أم ، لتكون المعارضة بين الأصل والأمهات . وإذا كانت لديوان روايتان أو روايات مختلفة جمعت المحقق بينها دون مزج . وتُخذ نسخ الديوان وكذلك لنسخ الكتاب رموز للتيسير على نحو ما صنع قديماً اليوناني في إخراجه لصحيح البخاري . وهو لإخراج يتفوق به - في رأينا - على كل صور الإخراج الحديثة لكتب التراث . ويحسن أن يعارض المحقق الكتاب الذي يُعنى بتحقيقه على أصوله وفروعه ، وبخاصة إذا اضطربت أوراقه أو أصابها محو أو تاكل أو تقطيع ، وكذلك إذا دخلت الكتاب إضافات من عمل بعض النساخ . ولا بد للمحقق من معرفة اصطلاحات الأسلاف في الخط والكتابة . ولا بد أن يكون على علم بما يحقّقه حتى لا يفوته تصحيح ولا أسقاط في الكلام ولا أغلاط . ويحسن أن يضع للكتاب

الذى يحققة مدخلا للتعريف به وبمؤلفه وبمصادره وقيمه . ولا بد من عنايته البالغة بالترقيم ووضع الفهارس .

وتحدثتُ عن المصادر وتنوعها بين أصيل وثانوى وكيف أن الرواية الشفوية كانت المصدر الأساسى للمصنفات الأولى المفرقة فى القدم . وأوضحْتُ كيف أن المصنفين القدماء على اختلاف تخصصهم كانوا ينصّبون فى مقدمات كتبهم وفى تضايعها على المصادر التى استمدوا منها مادّتها فى اللغة والتاريخ والجغرافيا والتفسير والقراءات والنحو والبيان والبلاغة والأدب . وقد عني المحدثون عناية واسعة بنقد المصادر الأولى للرواية ومصنفات الحديث نقداً دقيقاً اتخلوا له موازين ومعايير محكمة ، وحاكمهم علماء اللغة والشعر فى اتخاذهم نفس المعايير والموازين . وتنبهوا جميعاً إلى ما قد تجرّه المنافسة من تزييفات لا ظل لها من الحقيقة ، وكذلك ما تجرّه العصبية الجاحفة فى المذهب أو العقيدة ، كما حدث بين بعض الفقهاء والصوفية ، وكذلك بين بعض الحنابلة والأشعرية . وطبيعى أن يهتم الباحثون بالمصادر اهتماماً واسعاً لأنها الشهود والبراهين على صحة الأفكار . ومن الخير للباحث الناشئ ألاّ يتسع بموضوع بحثه ، حتى يستطيع الإمام الدقيق بمصادره ، وألاّ يُحجّل على المصنّف متأخرةً ، ويترك المصنّف المتقدم ، كما ينبغي ألاّ يُحجّل على مخطوطات يملكها بعض الأفراد ، وعليه أن يتخذ كل وسيلة ممكنة للتعرف على مصادر بحثه . وعني بعض الباحثين المعاصرين بنقد المصادر الأولى للشعر الجاهلى أو قل بنقد روايته نقداً عنيفاً ، ويلقانا عند بعض الباحثين نقداً علمياً خصب لروايات الطبرى ، وكذلك الشأن فى روايات أبى الفرج الأصبهاني فى كتاب الأغاني . وينبغي التنبه فى دراسة المصادر القديمة إلى ما قد يجرّه الهوى والنحلة العقيدية من أحكام خاطئة . ولكي تعظم الفائدة من المصادر ينبغي أن تنظّم المواد والملاحظات المجموعة منها فى بطاقات ، ويحسن أن تُنقّل الاقتباسات منها بنفس الألفاظ والحروف ، كما يحسن ألاّ تكثر الحواشى وألاّ تُنسخ الحواشى بالمصادر حتى لا يملّ القارئ وحتى لا يشعر بأن الباحث يريد التكرار بدكرها لا الاستدلال العلمى الدقيق . والله — وطه — أسأله الهدى والتوفيق .

الفصل الأول

طبيعة البحث الأدبي

١

مادة البحث الأدبي

معروف أن مادة البحث الأدبي هي الأدب بفرعيه من الشعر والنثر وما امتد على كل فرع من غصين مختلفة . ونحن نتناول كلمة الأدب وتلور على ألسنتنا دورانا واسمًا لكثرة اطلاعتنا على آثاره الشعرية والنثرية ، حتى ليطن كل منا أنه ليس في حاجة إلى من يحدّثه عن الأدب أو يعرفه به ، وكأنه يماثل بعض الظواهر الطبيعية التي نُبصرها بأعيننا كظاهرة الضوء مثلا ، ولكن هذه الظاهرة الطبيعية وما يماثلها يحللها العلم تحليلا دقيقا بحيث لا تبقى فيها خافية ، بدون أن تتضح ، وبدون أن تستبين بجميع جوانبها . أما الأدب وكل ما يتصل به فتحوطه شبك سحرية تشك أن تجعل كل ظاهر فيه كأنما هو باطن ، أو كأنما يستخفى وراء أستار صفيقة . ومرد ذلك إلى أن الأدب يخاطب العاطفة ، والعواطف غامضة أو يحللها الغموض ، وحققا سماءا علماء النفس وأحصوها ، غير أن تحليلها إلى عناصرها لا يزال شاقا عسيرا ، فنحن إنما نلاحظ ما يتضحها من بعض المظاهر المادية كالضحك والبكاء واصفرار الوجه واحمراره ، أما هي نفسها فلا نستطيع أن نسر أضرارها ، إذ ليس لدينا أى مقاييس نقيسها بها ولا لدينا مختبرات يمكن أن نحللها فيها ، كل ما هناك أننا نعرف مثلا أن عاطفة الفرح تختلف في مظاهرها عن عاطفة الحزن اختلافات بيّنة .

والأدب - كما هو ذائع مشهور - يُقصد به إلى إثارة الانفعالات في قلوب القراء والسامعين ، ولذلك كان يعتمد على الخيال ، يعتمد عليه في التركيب الكلّي لآثاره ، على نحو ما يلاحظ في تكوين العمل الروائي وخلق شخصوه وما يجرى على ألسنتهم من أقوال وعلى أيديهم من أفعال ، كما يعتمد عليه في عناصره الجزئية

وحداته المفردة ، على نحو ما يلاحظ في لغته التصويرية وما يتداخل فيها من التشبيه والحجاز والكنائية والاستعارة ، إذ الأديب لا يتحدث حديث الشخص العادي المجرّد كلامه من التصوير ، بل يتحدث حديثاً تصويرياً ، وهو حديث يختلف باختلاف معانيه واختلاف مواقفه واختلاف أحاسيسه ومشاعره ، فقد يقف على شاطئ بحر ، فيحس " كأن البحر ينُّ ويلهث من التعب ، وكأن صراعاً لا يزال ناشباً بين أمواجه ورمال الشاطئ . وتلور به الأيام وتتبدّل حالته النفسية ، ويقف في المكان نفسه وأمام البحر نفسه فيراه متلاشياً متآلفاً ضاحكاً ، ويتخيل كأن لقاء سعيداً يتعد بين أمواجه ورمال الشاطئ . حتى ليظن أنهما يتعاقبان عناق المحبين ، وترتدّ الأمواج على استحياء ، وقد أشرب وجهها حمرة الحجل .

ولا يتضح ذلك في المواقف وحدها ، بل يتضح أيضاً في المادة اللفظية وما يجري فيها من تصوير ، فإذا تخيل أديب أحواشة كأنها ناسكة صوّر بهذا التخيل معنيين : معنى اللطف والحشمة ومعنى القوار والحجل ، وإذا وصف أديب أفواهاً بأنها عياء عبر بذلك عن تشرّ الكلام فيها واضطرابه أو نطقها بما لا يليق . وقد يرى أديب زهرة ذابلة ، فيعلل ذبولها بأن يداً أثيمة امتدت إلى أخت لها فقطعتها ، فسّرّى في دخالها حزن عميق ، أصابها بالشحوب وبدا على وجهها غير قليل من الصفرة والكآبة . ويمثل هذا التصوريّ الأديب في عناصر الطبيعة أفكاراً ومشاعر وضروباً من الأحاسيس والمواطف ، وهو يصدر في ذلك عن مشاعرنا وتصوراتنا البدائية الأولى حين كنا نظن أن لكل ما حولنا في الطبيعة أحاسيسنا نفسها وجداناتنا عيناها ، بالضبط على نحو ما نرى عند الأطفال حين تُهدى إليهم دُمى الأعياد فإنهم يحذّونهم ويلعبونهم ويضمونهم إلى صدورهم شاعرين كأنها من الأحياء . وهذا الذي نلاحظه عند الأطفال السذج مستقرّ فينا وفي أعماقنا ، ولذلك كان الأدباء حين باتّوننا به يمتعوننا إذ يخاطبون فينا جانباً مستكنّاً في نفوسنا ، وهو ما جعلهم من قديم يعرضون علينا معانيهم مصورة مجسدة ، حتى يبلغوا ما يريدون من التأثير فيمن يخاطبونهم . ويوضح ذلك من بعض الوجوه ما تشعر به من فرق حين تقول عن طلوع الفجر وتقلّت أضوائه من الأفق مثلاً : ظهرت أضواء الفجر ، وأن تقول : رأيت من خلال النافذة أنامل الفجر الرمادية وهي تنسّب أظفارها في

أعناق النجوم المرتعشة الشاحبة . وأساس الفرق بين القولين الخيال وتأثير الصور الأدبية في أنفسنا إذ نعيش فيها معيشة تشبه معيشة الحالمين ، فتأثر تأثراً عميقاً .

والأديب يؤدي معاني وخواطر وخوارج وأفكاراً ، وهو ما يفرق بينه وبين الموسيقار ، إذ تؤثر فينا الموسيقى مباشرة بدون حاجة إلى فهمها ، وقد تؤدي ذلك كله ولكننا لا نحتاج إلى معرفته كي نتمتع بها . أما الأدب فلا بد فيه من الأفكار والخوارج والخواطر والمعاني حتى يؤثر فينا وحتى نحس "بمتاع فيه ، لأنه يخالطنا ويحدثنا ، وعن طريق حديثه وفهمنا له يكون متاعنا بكلامه وما يحمل من غلاء لعواطفنا ومشاعرنا ، وهو غلاء وجلاني ، قد يداخله الفكر ، وقد يداخله العقل والذهن ، ولكن لا ليتحول عن وظيفته من إثارة الانفعالات في الإنسان ، بل لكي ينهض بها على خير وجه . والأدب بذلك ليس وعاءً من أوعية الدهن والعقل إنما هو وعاء للمشاعر والعواطف الإنسانية ، ولذلك كان لا يطلب فيه أن يؤدي حقائق عقلية أو ذهنية . قد يؤدي حقيقة منها أو بعض حقائق ، ولكن هذا ليس من وظيفته ، فوظيفته أن يؤدي حالات ومواقف وجدانية ، ويدل على ذلك أن الحقيقة الواحدة عند الأديب تتبدل بتبدل أحواله كما صوّرنا ذلك آنفاً ، فإذا كان فرحاً هتسّ للطبيعة ويسّس وتراعي له كل شيء فيها كأنه يداعبه ويضاحكه أو كأنه يحلثه حديثاً فرحاً ، فالرياح تهمس إليه باسم صاحبه ، والنجوم تنظر إليه بعين الحنان والعطف ، وكل شيء حوله باسم ضاحك . أما إذا كان محزوناً مهموماً فإن كل شيء في الطبيعة من حوله يبدو له وكأنه يفاضبه ، فالرياح تزار ساخرة منه ومن همومه ، والنجوم تنظر إليه شزراً ، وكل عنصر من عناصر الطبيعة حوله عابس متجهم . والطبيعة وعناصرها لم تتبدل ، إنما تبدل مزاج الشاعر ، فتبدلت الحقائق في خياله وتصوره .

ومن أجل ذلك كان الأدب لا يرتبط بحقيقة ، ولا يصدق وكذب ، وليس معنى هذا أن الأدب لا يؤدي حقيقة ألبتة ، فقد يؤدي — كما أسلفنا — بعض الحقائق ، ولكن هذا ليس غايته ، فليس له غاية وراء نغمسه ووراء ما يثير من العواطف والانفعالات ، إذ كل ما فيه إنما هو مشاعر وأحاسيس وعواطف

ووجدانات لا تعبر عن حقيقة ولا عن باطل ولا عن صلق ولا عن كذب ، وهو ما يفرق بينه وبين العلم ، ففي العلم إذا قلنا مثلا إن الأرض كروية كان هذا التعبير دالاً بحسب معناه على كروية الأرض ، وينبغي أن يكون هذا المعنى صادقا ، فهو حقيقة لا ريب فيها . وقد تكون تعبيرات الرياضيات أوضح في هذه الناحية من تعبيرات علوم الطبيعة ، فإننا إذا قلنا $2 + 2$ يساوي أربعة كان هذا تعبيراً رياضياً صادقا ، يستمد قيمته من صدقه ، أما إذا قلنا إن $2 + 2$ يساوي ثلاثة أو خمسة كان هذا التعبير الرياضي كاذبا لا قيمة له ، لأن قيمته يستمدّها من صدقه ، وفقد صدقه ، ففقد قيمته ، ولم يعد شيئا مذكورا . وهذا لا يحدث في الأدب فالأدب قد يكون خرافة خالصة كآلف ليلة وليلة وقصص اليونان عن آلهتهم ، ولا يفقده ذلك شيئا من قيمته . وقد تنبه أسلافنا إلى هذا المعنى حين قالوا : خير الشعر أكذبه ، وهم لا يريدون الكذب بالمعنى المنطقي الضيق ، إنما يريدون أن الشعر لا يقصد به إلى صلق ولا إلى حقيقة وأنه يخرج عنهما جميعا ، إذ تختلف طبيعته وطبيعة الأدب بعامة عن طبيعة العلم وحقائقه العقلية المنطقية التي تقوم على الصدق الخالص .

على أنه ينبغي أن يلاحظ أن الصديق والكذب إنما هما غطان أخلاقيان ، ولا علاقة للأخلاق بالأدب ، وإلا كنا كمن يحتكم في المسائل الرياضية إلى الأخلاق فيقول إن المثلث المتساوي الضلعين أصدق وأجود أخلاقا من المثلث المتساوي الأضلاع . وعلى هذا النحو ينبغي ألا نحكم الأخلاق والصدق والكذب في الأدب لسبب طبيعي ، وهو أنه لا يقصد به إلى الوعظ والتربية الخلقية ، وإنما يقصد به إلى التأثير في العواطف والمشاعر ، ولذلك كان من الخطأ أن نحكم فيه المسائل الأخلاقية وأختها الاعتقادية ، وتنبيه أسلافنا تنبها دقيقا إلى ذلك ، فكانوا يروون الشعر الجاهلي الوثني الذي نظمه الجاهليون في العصور الغابرة ، كما كانوا يروون شعر الخمر والمجون الذي نظمه معاصروهم من العباسيين ، وعلى نحو ما رويوا للشعراء المسلمين رويوا للشعراء المسيحيين من أمثال الأختل . وكأنهم أحسوا في عمق بأن الشعر مجاله العاطفي الخاص الذي يفصله عن كل مجال سواه من أخلاق وعقيدة ومن حق وباطل ومن صدق وكذب ، فلم يحكموا فيه شيئا من ذلك كله إذ رأوها جميعا مقاييس خارجة عن دائرته العاطفية .

ولكن هل معنى ذلك أن الأدب يفصل عن حاجات مجتمعه وما يسود فيه - أو ما ينبغي أن يسود - من قيم خلقية أو اجتماعية ؟ وبعبارة أخرى هل يعيش الأدباء في أبراج عاجية منعزلين عن مجتمعاتهم وكل ما فيها من قيم ؟ . حقاً أن للأدب قيمه العاطفية اللدائية ، غير أنه ينبغي أن يضيف إليها تعاطفاً وثيقاً مع الجماعة التي يعايشها ، ولذلك كانت تبرز فيه دائماً قيم مجتمعاته ، كما تبرز القيم الإنسانية العامة ، مما يجعل له مكانة بارزة في الجماعة الإنسانية . ويردّد بعض النقاد أن الأديب يتصلّب عن كل هذه القيم كما يصدر الضوء عن الشمس صلوراً طبعياً ، بدون حاجة إلى القصد إليها وتثليها ، فهي لا بد ماثلة في عمله ، لأنه يعيشها ويحسها في أعماقه وتنعكس في آثاره ، وكأنما يريدون أن يتركوا للأديب حريته وذاتيته وألاّ يقسروه على شيء . غير أن مثل هذا الرأي قد يفضل بعض الأدباء فيصرفهم عن مجتمعاتهم إلى التفتي بأهوائهم الخاصة ، وكأنهم يعيشون منفصلين عن مجتمعاتهم إلا ما يصدر عنهم عفواً .

والحق أن الأديب ينبغي أن يمتزج بمجتمعه حتى يكون جزءاً لا يتجزأ منه ، وحتى يعبر عن كل خواطره الجماعية وكل ما يروج به من أفكار وأحاسيس ، وهل من ريب في أنه لا يصنع أدبه لنفسه ، وإنما يصنعه للجماعة التي يعايشها ، وإلا ما خاطبها به ولا تشره فيها ، بل كان يطويه في أدراج مكتبته . وهو لا يطويه ، بل يبادر دائماً إلى إذاعته كلما وجد الفرصة المهيأة لذلك ، وإن فلا بد من ملاحظته للجماعة بحيث يخاطبها بما تفهم أو تريد أن تفهم وينقل إليها ما تشعر به في أطوارها من الخواالج والعواطف والمواقف الشعرية المعينة .

ومن هنا كان الأديب ذاتياً غيرياً في الوقت نفسه ، فهو ذاتي في صلوره عن صاحبه وأحاسيسه ومشاعره ، وهو غيري في تصويره لمشاعر الناس وأحاسيسهم وكل ما يروج به مجتمعاتهم من قيم مختلفة ، ولذلك كانوا حين يقرمون أديباً لا يقرمونه وحده وإنما يقرمون أنفسهم وأنفس من حولهم ، وكأنهم يعيشون أحاسيسهم وأحاسيس مجتمعاتهم . وهو ما يجعل قصيدة معينة لشاعر مثل شوقي تصبح مجموعة من القصائد بعدد من يقرءونها ، فكل منهم تنعكس لما صورة في نفسه تخالف صورها في أنفس الآخرين ، إذ تتحول في بد كل منهم إلى ما يشبه مرآة يرى فيها

شوق ويرى المجتمع ويرى أيضًا نفسه ، ومن ذلك جميعًا تتكون التصيدة بحيث تصبح عند كل شخص في صورة تختلف قليلًا أو كثيرًا عنها عند رفيقه أو صاحبه . وعلى نحو ما يحدث ذلك في التصيدة جميعها يحدث في البيت المفرد ، فإذًا إذا عرضت بيتًا من الشعر على عشرين طالبًا مثلاً ، وطلبت إلى كل منهم أن يشرحه جاءتلك عشرين إجابة ، ولكل إجابة صورتها الخاصة بسبب ما ينعكس على معنى البيت عند كل طالب من معانٍ نفسية ذاتية من داخله ومن معانٍ اجتماعية تشع عليه من المجتمع وقيمه ، وكلها معانٍ سيالة لا تتوقف عند حد ، إذ هي معانٍ عاطفية غير محدودة . ولذلك كانوا يقولون إن الشاعر ينقلنا - حين نستمع له - إلى جوٍّ جديد ، وكأن كل بيت من أبياته ينشر حوله ضبابًا يجعل كل قارئ له أو سامع يراه رؤية غير تامة ، فإذا حاول شرحه اتسع عليه معناه ، وقلما استطاع أن يحصره حصراً تاماً . وهذا هو ما يجعل الإنسان حين يقرأ بعض أبيات الشعر يستعملها ويكررها مراراً بدون سأم ولا ملل ، لأن معناها غير منحصر وغير محدود بمحدود دقيقة .

وهذا الجانب في الأدب - وبخاصة في الشعر - يجعل شيئاً من الغموض يسرى في معانيه ، فهي معانٍ لا تنكشف تماماً لأنها معانٍ عاطفية ، والمعاني العاطفية يلفها الغموض بطبيعتها . ومن الشعراء بل من الأدباء عامة من يعملون إلى الغموض في آثارهم وألّا يفصحوا عن معانيهم إفصاحاً تاماً ، وكأنما يريدون إرادة أن يكتنفها ظلام الغموض وأن لا تضيء إلا بضاعة خفيفة على نحو ما هو معروف عن الرمزيين والسراليين وأصحاب مسرح اللامعقول . وبما يهيج للغموض في الأدب أن الألفاظ المفردة فيه لا تؤدي معاني محدّدة كما يتبادر إلى الأذهان ، إنما المحدّد فقط حروفها وما تشغله من فراغ ، أما معانيها فسيالة لا تتوقف ، على نحو ما نلاحظ في كلمات الحب والكراهة والفرح والحزن والرضا والغضب ، فكل هذه الألفاظ وما يماثلها إنما تشير إلى نوع العاطفة ولكنها لا توضح درجتها ، وهي توعد أو توحى بمعانٍ كثيرة مثلاً في ذلك مثل الكلمات التاريخية ، فإذا قلنا مثلاً ثورة سنة ١٩٥٢ ارتسم في أذهاننا تاريخ طويل وأضحت الأحداث تتعاقب في التسلسل قبل الثورة وبعد الثورة إلى اليوم ، وكذلك إذا قرأ الإنسان بيتاً من الشعر ومرت به كلمة الأمل مثلاً سبحت به في علم خاص ، ولكل منا عالمه .

وهذا الإيعاز في كلمات الأدب وما يرافقه من سهولة المعاني واتساعها هو الذى يجعل ترجمته ونقله من لغة إلى لغة من أشق الأشياء وأكثرها عسراً وصعوبة ، لأن المترجم لا يستطيع مهما كان بليغاً في لغته أن يؤدى إليها ألفاظ الأديب الأجنبية تماماً لما يسميها من إيعاز وسعة . وهذا الذى نلاحظه في الكلمات الأدبية نلاحظه أيضاً في عبارات الكتاب وأبيات الشعراء فهي قد تكون واضحة بادئ الرأى ، غير أنه وضوح مضلل ، لأنها دائماً تحمل قدراً من الاتساع ومن الإيعاز والغموض ، إذ تعبّر عن معان عاطفية غير محصورة أو قل غير متناهية ، وما لا يتناهى لا يمكن تحديده . وحتى الألفاظ الحسية التى يستعملها الأدباء نحس إزادها بشيء من هذا الاتساع ، فإذا قال أديب مثلاً إن لون البحر أزرق لم تتضح لنا درجة زرقته ، إذ اللون الأزرق تختلف أصباغه وتتفاوت قليلاً أو كثيراً . وإذا كان الأديب لا يستطيع أن يجد الكلمة الدقيقة التى يعبر بها عن الحقائق التى يبصرها فأولى أن يجد صعوبة في إيجاد الكلمات الدقيقة التى يدل بها على المعنى العاطفى الذى يشعر به في دخائله .

ولعل هذا الاتساع في معاني الكلمات الأدبية هو الذى جعل الأدباء من قديم يحملونها معاني كثيرة ، وتوضح ذلك المعاجم اللغوية حيث نجد للكلمة الواحدة معاني متعددة ، وهى ليست — كما يُظن — معاني مرادفة ، إذ بينها دائماً كييات من الاختلاف القليل أو الكثير في المعنى ، وكأنما توجد نواة تجمع بينها ، ومن حول النواة تتكوّن معان متفاوتة تحمل فروقاً متقاربة أو متباعدة ، وكان معنى للكلمة اللغوي غير منحصّر . وبجانب هذا المعنى للكلمات الأدبية يوجد معنى ثان هو المعنى البياني أو المجازى ، إذ يضطر الأديب في أثناء بحثه عن الأداء الدقيق لمعانيه العاطفية غير المحددة أن يسمي أشياء بأسماء أخرى كأن يسمي الكريم بحراً . وقد يطلق الكلمات على مدلولات جديدة ، كأن يطلق كلمة اليد على النعمة أو على القنطرة . وأصنّح البلاغة يدوسون ذلك في بابي المجاز المرسل والاستعارة ، حيث يكثر من الإشارة إلى أن الألفاظ تتغير على ألسنة الأدباء وتتحوّر قليلاً أو كثيراً حسب إراداتهم الفنية ، مما يدل بوضوح على أن للكلمات عند الأدباء معاني بيانية بجانب معانيها البلاغية .

وللكلمات الأدبية بجانب معنيها البياني واللغوي معنى ثالث صوقي أو بعبارة أدق معنى موسيقي ، وهو معنى ألبا الأدباء إليه من قديم أنهم أرادوا أن يتكلموا ما في كلماتهم من نقص في الأداء العاطفي ، فاحتالوا على إكماله بالحرص الموسيقي ، وبلغ الشعراء من ذلك الغاية ، إذ ما زالوا يصفون في نغمات ألفاظهم وصباراتهم حتى اكتشفوا الأوزان الشعرية . وتبعهم الكتاب يصفون ، منذ وجدوا ، في كلماتهم وأدائها الصبري ملائمين بين حروفها وحركاتها ، وتكامل ذلك عند العرب في النظام النثري المعروف باسم السجع . ولذلك كان ينبغي في الآثار الأدبية أن تعجب السامع لا من حيث المعاني فقط ، بل أيضاً من حيث الالتفاف الصبري للكلمات ، حتى يتكامل فيها الأداء العاطفي بما تنقله وتؤديه من الجمال الصبري مما لا تستطيع نقله وأدائه المعاني الذهنية المجردة والأخرى البيانية التصويرية .

ومن يعم النظر في المعاني اللغوية للكلمات في الأدب يجدها تتحول في ثنايا تركيبها في الجمل والعبارات ، وكأن لها جانبيين : جانباً لغوياً فردياً وجانباً لغوياً جمعياً . وقد تظل في الجماعة الجديدة ذالة على معناها الفردي ، وقد تفل على معنى جديد جاءها من اجتماعها بأخوات لها ، فتتمدد حسب اجتماعها وحسب ما يتطلبه هذا الاجتماع ، والكلمات بذلك تشبه أصحابها إذ يغلب أن تتغير أفكارهم حين يصحبون أعضاء في جمعية صغيرة أو كبيرة . ولا ينكر أحد قيمة الكلمات ، فهي كل ما بأيدينا عن العلم والحضارة الإنسانية ، غير أنه ينبغي أن يستقر في أذهاننا أنها — مع اعتماد الإنسان عليها منذ نشأته الأولى في الإفصاح عن انفعالاته وأحاسيسه — تقصر قصوراً شديداً عن تمثيل ما في نفسه . وهي لذلك تشبه في المجال الأدبي رموزاً ، ترمز وتشير من قريب أو من بعيد ، وكأن الأساس فيها الرمز والإشارة . وقد كان الناس في بلد حياتهم الإنسانية يعيشون معيشة رمزية خالصة ، وهي تتجلى بوضوح في عباداتهم ، ولا يزال كثيرون منهم وبخاصة في الشعوب المتخلفة يعبدون عبادات رمزية . وحتى اليوم لا يزال هذا الجانب الرمزي للقديم حياً في الأدب وبخاصة في الشعر ، ولذلك مظهر واضح يتصل به هو كثرة الشروح والتفاسير التي ألقت حوله ، ولأسلافنا جهد خصب فيها ، وكأنهم تنبهوا إلى الرمز في معانيه وأنها لذلك تقتصر إلى غير قليل من الشرح والتوضيح لما

تختزن من أسرار خفية تجعل لها ظاهراً مكشوفاً وباطناً مستوراً . ولعل شعورهم بذلك هو الذى جعلهم يضيفون إلى شروح الأشعار المناسبات التى نُظمت فيها أو أنشدت ، حتى يُلْقُوا عليها بعض الأضواء التى تفيد فى توضيح معانيها ، واتسعوا فى ذلك فترجموا للشعراء . وكأنهم يريدون أن يضعوا تحت أعين الناس كل ما يمكن من معارف تتصل بالشاعر وشعره ، حتى تساعد على الفهم الدقيق لكل ما راوده من خواطر وخوارج وجدانية . وأضافوا إلى ذلك كثيراً من الملاحظات البليغة والموسيقية حتى يتكامل الفهم ويتضح البيان . واتسع الغريون المحدثون بهذا الإحساس ، فأخصصوا الأدب لمناهج العلوم الطبيعية والإنسانية والفلسفية الجمالية والدراسات النفسية ، مما سنعرض له فى غير هذا الموضع بشئ من التفصيل .

٢

اختيار البحث الأدبى

ليس اختيار البحث الأدبى شيئاً هيناً ، إذ لا بد للباحث من ثقافة واسعة كى يهتدى إلى بحث أدبى طريف ، ولذلك كان ناشئة الباحثين يحملون صعوبة فى اختيار موضوعات بحثهم ، وكثيراً ما يلجئون إلى بعض الباحثين وبخاصة من أساتذة الجامعات ليدلوهم على موضوعات يبحثونها . وهى طريقة خطيرة ، إذ قد يلدِّهم هؤلاء الباحثون على موضوعات لا تتفق وميولهم الحقيقية ، فيتمسكون فيها ، وقلما يحسنونها . ولعل فى ذلك ما يحل أول واجب على هؤلاء الناشئة أن لا يُلْقُوا بزمامهم فى بحثهم إلى غيرهم ، وأن يعملوا على الاهتمام إليها من خلال قراءاتهم وعكوفهم على كتب الباحثين من قبلهم يستعرضون موضوعاتها ويقرومون فيها حتى يستبين لهم موضوع يتفق وميولهم ، ويحاولون بحته ودراسته .

ولهذه الطريقة فوائد كثيرة ، إذ لا يتناول الباحثون الناشئون ما يمكن أن نسميه بالموضوعات المعدَّة ، والتى قد لا يحسنونها مهما تكلفوا لها ، لسبب طبيعى ، وهو أنها لا تتفق واستعدادهم ، إنما يتناولون موضوعات اكتشفوها بأنفسهم ، فى أثناء قراءاتهم لكثير من البحوث الأدبية ، وهى قراءة من شأنها أن تنشئ فى عقولهم

كثيراً من الأفكار والخواطر التي يمكن استغلالها فيما يبحثون ويختارون من موضوعات ، وأيضاً فإنها تنشئ في أنفسهم إحساساً عميقاً بأن سياقاً حاداً عنيقاً سينشأ بينهم وبين من اتصلوا بهذه البحوث ، وأن واجباً عليهم لا أن يقرؤهم فحسب ، بل أن يجدوا كل الجدل في الإكباب على ما قرؤوا وأن يحاولوا - بكل ما استطاعوا - النفوذ إلى أفكار وآراء لم يصل إليها سابقهم في البحث ولا سجلوها في بحوثهم .

وبذلك يهيئ الباحث الناشئ لنفسه التخلص من الخضوع والانقياد لأفكار الباحثين السابقين له نافذاً إلى عالم حرّ في البحث ، فهو لا يدون ما دونه السابقون - شأنه شأن آلة التصوير الحديثة - دون أي مناقشة أو محاولة للتحويل والتعديل ، بل هو يدون أفكارهم ، ولكن ليناقلها وليضيف بجانبها أفكاره ، فهو ليس عبداً مسخراً لغيره ، بل هو صاحب عقل حرّ مستقل له شخصيته وله طموحه ومحاولته الجادة في أن يشارك غيره من الباحثين آراهم وألا يكون نسخة ممسوخة أو مشوهة لهم ، يعيش على فئات ما سجلوه من أفكار وآراء . ومن أخطار الأشياء أن يبدأ الباحث حياته عالية على غيره من الباحثين الذين سبقوه فإن ذلك يصبح خاصة من خواص بحوثه ، ولا يستطيع فيما بعد أن يتحول باحثاً بالمعنى اللطيق لكلمة باحث ، فقد انطبع بطوابع التبعية لغيره ، ولم يعد يشعر لنفسه بوجود حقيقي ، فوجوده دائماً تابع لوجود غيره ، كوجود النباتات المتسلقة على الأشجار الشائخة .

ومن أجل ذلك كان ينبغي ألاّ يهجم ناشئ على البحث في الأدب قبل أن يتسلّح له بقراءات كثيرة فيه وفي مباحثه حتى يجد نفسه ، وحتى تتكوّن شخصيته كوكناً أولياً . وإذا كان الفنانين أدباء وغير أدباء يظلون مدّداً متطاولة يقرؤون ويحاكون ويتدربون ، ثم يتيقنون شخصياتهم ، فيستقلّون ، ويمضون في أعمالهم الفنية التي بها يُعرّفون ، فكلّ ذلك الباحثون لا بد أن تتكوّن شخصياتهم من خلال ما يقرؤون في الأدب وآثاره وتاريخه وسير أصحابه وفي النقد الأدبي بجميع فروعه ، حتى إذا تبيّنوا أنفسهم وتبيّن لهم قدراتهم على البحث مضوا فيه عن بصيرة وهُدًى لا يتخبطون ولا يتعثرون ولا يضلون في متاهاته وشعابه الكثيرة ، فقد استقام لهم الطريق القاصد وقامت عليه أمامهم الصوَى والأعلام .

ولكي تكون خطوات الباحث الأدبي سليمة ينبغي أن يجد لنفسه العصر الذي

يعمل فيه والمكان أو الإقليم والشخصيات والجوانب المختلفة المتصلة بالبحث. أما العصر فيحتسني الفترة الزمانية التي مستهم أطراف بحثه، وعلى الباحث المبتدئ أن يحدد نفسه إزاء العصر، فيختار منه جانباً أو شخصاً بعينه، أما إذا اختار العصر برُمته فإن ذلك يثول به إلى أن يضطرب الموضوع في يده لاتساع ساحاته الزمانية. ولنفرض أنه اختار العصر الجاهلي أقل العصور الأدبية تعقيداً، على الأقل من الوجهة العقلية، فإنه سيجد نفسه داخل غابات ملتفة لا يعرف كيف النفوذ منها، لقلة تجاربه، إذ سيضطرّ إلى التعمق في تاريخ الجزيرة العربية القديم وشئون حياتها الاجتماعية والمعيشية والثقافية والدينية، والتعمق كذلك في معرفة تاريخ اللغة العربية ونشؤها ولجاتها العتيقة وفي العصر الجاهلي أيضاً التعمق في رواية الشعر الجاهلي وتلويده ومعرفة خصائصه وأعلامه النابيين ومآثرهم الفنية. وهي أعباء ثقال حريّ بالباحث الناشئ ألاّ يلتقيها في مطلع بحثه على كاهله، بل يختار منها ما يكفيه مثونةً لبحث طريف، كأن يختار مثلاً شاعراً مثل امرئ القيس أو زهير أو النابغة، وهو حتى في اختياره لشاعر ينبغي أن يثير فيه مباحث لم يسبقه أحد إليها، حتى يفيد بحثه الدراسات الأدبية فوائد جديدة، فإذا اختار مثلاً امرئ القيس أثار فيه مقارنة لغوية دقيقة بين رواية الأصمعي لديوانه وروايات غيره من اللغويين المؤثّقين، وأضاف إلى ذلك مقارنة لغوية بين هذه الروايات وما وُضع على امرئ القيس من الشعر المنحول الكثير. وإذا اختار زهيراً أو النابغة قارن مقارنة واسعة بين رواية البصريين لديوانيهما ورواية الكوفيين، ووضع معجماً لغوياً لكل منهما يتضح فيه المشترك بين الراويين وما انفردت به كل رواية، مع مقارنته بين الألفاظ في الشعر المنحول عليهما والشعر الوثيق، ولا بأس من أن يوضح ما يتفرد به كل منهما بالقياس إلى غيره من الجاهليين. ويلوّن ريب العصر الجاهلي أقل تعقيداً من العصور التالية له، لتشابك الشعوب والثقافات فيها والحضارات وازدهار الشعر والتروكثرة الشعراء والكتّاب، مما يجعل البحث فيها مليئاً بالعقاب والصعاب، محفوّفاً بالمخاطر والمزالق. ولذلك كان ينبغي أن يعمل الباحث الناشئ من بحث العصور من جميع أقطارها وأطرافها وأن يقتصر على بحث بعض أعلامها أو بعض جوانب منها محدودة ضيقة، وكلما كان الموضوع أكثر ضيقاً كان أكثر صلاحية للبحث والدراسة.

وعلى نحو ما ينبغي من الاحتياط إزاء البحث في العصور كذلك ينبغي الاحتياط الشديد إزاء اتساع المكان وصاحة الإقليم أو الأقاليم التي قد يُعْتَنَى بها الباحث الناشئ . فالبحث في إقليم واسع مثل مصر أو الأندلس من شأنه أن يعرض الموضوع لنقص جوانب منه ، وقد تكون جوانب أساسية لأن طاقة من يبحثه محدودة . وبخاصة إذا كان في بلد حياته العلمية ، إذ سيرى نفسه ، قاصداً أو غير قاصد ، مضطراً للاستعانة بأراء مَنْ سبقوه من الباحثين . وقد يتحوّل إلى مسجل يدوّن آراءهم ونتائج بحوثهم دون أن يستطيع الإضافة إليها إضافة ذات بال . وخطّرتُ البحث في الأقاليم العربية أنها تضمّ عصوراً كثيرة ، وإذن لا بد أن يختار الباحث الناشئ عصوراً بعينه من عصور تلك الأقاليم ، ومع ذلك لا تزال سعة الموضوع تحفّ به ، ولنتصوّر أنه اختار مصر في العصر الأيوبي وما كان بها من نشاط أدبي فإنه سيضع نفسه في خضمّ جلب من هذا النشاط ، إذ نشط حينئذ شعر المقاومة للصليبيين وشعر التصوف وشعر المديح النبوي ونشطت الموشحات ، وكل جانب من هذه الجوانب يفترق إلى دراسة متعمقة ، بل إن كل ضرب من ضروب هذا النشاط تكنّى فيه العناية بعلم من أعلامه كابن الفارض من المتصوفة مثلاً وكابن سناء الملك وأضع عروض الموشحات لأول مرة . وبالمثل إقليم الأندلس لا بد من اختيار عصر فيه مثل عصر أمراء الطوائف الممتد على صفحة الزمن نحو ستين عاماً ، وهو عصر زاخر بالنشاط الشعري ، إذ أخذت المدن مثل قرطبة وإشبيلية تتنافس في العناية بالشعر والشعراء وازدهرت الموشحات ، وكل مدينة فيه صالحة لأن تصبح موضوعاً لبحث أدبي طريف . وفي كتاب المغرب لابن سعيد مادة وفيرة لمثل هذه الدراسة حيث يُعْنَى بالحديث في كل مدينة أندلسية عن حكامها وأمرائها وبيوتاتها ووزرائها وعلمائها من كل صنف كما يُعْنَى بأدبائها من الكتّاب والشعراء والوشّاحين . وقد يُفرد لإحدى الضواحي المهمة كتاباً مستقلاً يُلِمّ فيه بِمُنَشَّئِهَا والحياة العلمية والأدبية في بلاطه ومن كانوا حوله من العلماء والأدباء المختلفين على نحو ما صنع بالزهراء لعهد عبد الرحمن الناصر وابنه الحكم والزهرة لعهد المنصور بن أبي عامر . وقد يتجمع أكثر من شاعر نابه في مدينة واحدة وكل منهم في حاجة إلى أن يفرد بالدراسة على نحو ما نجد في إشبيلية

لعصر أمراء الطوائف إذ يلقانا بها من الشعراء النابيين المعتمد بن عباد أميرها المشهور وابن زيدون وابن عمار وابن البائنة وغيرهم كثير .

ونفس الأعلام والشخص في كل إقليم وفي كل عصر في حاجة غير قليلة إلى الاحتياط الشديد معهم ، وبخاصة أن الباحث الناشئ لا يُعْتَنَى بالمغمورين الذين لا تبيّن فيهم عادة إلا جانباً واحداً ، إذ يصبُّ الشطر الأكبر من عنايته على الشعراء ذوي الملكات الخصبية ممن تتعدّد جوانبهم ، ويكفى أن يختار جانباً واحداً لهم لكي يتعمقه ، ولتأخذ شاعراً مثل بشار وكان - كما هو معروف - ضريراً ، واستطاع أن ينهض بالشعر العربي لعصره ، حتى عدّ زعيم المجددين العباسيين ، ومثله ينبغي أن لا تُدرّس جوانبه جميعاً في بحث مستقل بل يُختار منه جانبٌ معيّن مثل فَقْدِهِ لبصره وأثره في أشعاره ومثله ملامته بين القديم والحديث ومثله شعوبيته وزندقته ومثله حبه الحسيّ وغزله الإباحيّ وصدوره فيه عن الغريزة النوعية . فكل موضوع من هذه الموضوعات حريٌّ أن يُفردَ ببحث مستقل . وبالمثل شاعر كأي نواس يُدرّسُ تحلله الخلق وما أثاره العقاد في بحثه له من الترجسية وعوارضها عنده ، كما تدرس شعرياته مستقلة وكذلك غزلياته ، وأيضاً طردياته ، وتُدْرَسُ لغته وموسيقاه ، وكل هذه جوانب خليقة بالدراسة المستقلة المتعمقة . وشاعر كأي تمام متعدد الجوانب أيضاً ، ويمكن أن يُدرّسَ عنده دراسة مستقلة وصفه للمعارك الحربية وانتصارات العرب المملوكية في عصره على البابكية وأتباعها والبيزنطيين ، ويمكن أيضاً أن يدرس مذهبه وما يخلّل أشعاره من غموض وما يجرى فيها من معان مبتكرة ، وحتى الاستعارة وحدها يمكن أن تُفردَ عنده بالدرس ، فيناقشُ فيها رأى الآمدي وغيره من نقاد العرب وآراء النقاد منذ أرسطو ، ومثله نوافر الأضداد التي يغتمس في ليقة ألوانها البهيجة معانيه الشعرية والتي ينشرها في أشعاره كما تنتشر خضرة الربيع على جميع الأشجار . وفي المتنبي جوانب أكثر سعة مثل شخصيته ومثله إحساسه العميق بالعروبة وثورته في سبيلها ثورة عارمة ، ومثله تمجيد له للقوة والبطولة العربية في سيفياته ، ومثله كافورياته ، ومثله حكمه وما بداخلها من نظرات اجتماعية وإنسانية وفلسفية . وكل هذه الجوانب عند المتنبي وما أشرنا إليه

مما يمثّلها وينظرها عند غيره من الشعراء النابيين حرية بأن يقتصر الباحث الناشئ على جانب منها ، حتى يستطيع أن يتعمقه ويستنبط من الآراء ما يضيفه حقاً إلى البحوث الأدبية . أما أن يهجم على جميع جوانب هؤلاء الشعراء وأمثالهم ممن كثرت الدراسات حولهم فإن خطراً يتهدهه حيثئذ من الدارسين قبله ، لأن شخصياتهم عادة تكون أقوى من شخصيته . ويخشى أن يصبح ناسخاً لآرائهم ، يلوّكها ويرددها . ويظن أنه أتى بجديد وهو لم يأت بطائل . أما حين يختار جانباً محدوداً في شاعر فإن أملاً يتعقد عليه أن يصل إلى بعض المصادر القديمة الخاصة بالشاعر لم يتّح لغيره من قبله أن يطلع عليها ، وأملاً آخر ، لعله أكثر أهمية ، أن تكون رؤيته للشاعر . في الجانب الذي اختاره منه ، رؤية بصرية . ينفذ منها إلى اكتشاف أشياء جديدة يعرضها لأول مرة .

ودائماً ينبغي أن ينقّب الباحث الناشئ عن جوانب النشاط الأدبي لم يُعْنَ به الدارسون من قبل . ويحاول أن يتبينه في أضواء غامرة بحيث ينكشف له من جميع جهاته انكشافاً تاماً . ولتقف ثانية قليلاً عند العصر الجاهلي فقد كثر الحديث فيه عن الشعر والفجاء ولم يعن أحد بدراسة اللهجات حيثئذ ، مع أن في كتب اللغة منها رصيداً كبيراً : ويكفي باب منها كتاب الإمالة ليكون مبحثاً واسعاً : وقد نسب اللغويون لهجات خاصة إلى القبائل القحطانية وأخرى إلى القبائل المضرية وميزوا خاصة من تلك القبائل الأشيرة بين لغة تميم ولغة قريش والحجازيين ، وفي كتب اللغة ومعاجمها من ذلك مادة تصلح لأن تكون نواة لا لبحت واحد بل لطائفة من البحوث . ويتجانب ذلك توجد موضوعات لم تبحر حتى الآن مثل القيم الخلقية والإنسانية في الشعر الجاهلي ، إذ أرسى الشاعر الجاهلي كثيراً من هذه القيم في أشعاره . ومن حقه أن تدرس وتفصّل . ونفس أشعاره كانت ولا تزال صورة طريقة لبداوته وحياته القفطية . سواء من ذلك الصورة الحسية في الحل والترحال والتنقل وراء مساقط النيث أو الصورة المعنوية من حيث السطحية وعدم البعد في تحليل الخواطر وبيان خفايا النفس وما يجري في سراديبها العميقة ، وأيضاً من حيث غلبة النزعة التفريرية وغلبة الحسية في التصوير ومثول الحقائق عارية دون طلاء أو خداع مع البعد عن التجريد والمعاني اللهنية ، ومع عدم المغالاة والإغراق في الخيال ،

ومع الإلمام السريع بالخواطر والأفكار بدون أى ثبات عتسها أو استقرار . وكل ذلك في حاجة إلى أن يُفَرَّدَ بالدراسة . وهناك غير قصيلة يحسن أن تخصص بحوث مستقلة ، وخذ مثلاً لامية الشنفرى وما تصور من شخصية العربى الجاهلى وروحه الببلوية النبيلة ، وإنها لحليقة ببحث تلور من حوله فكرة مروءة العربى وكرامته وإبائه وأفته وضائه وعزيمته . وقد قلنا فيها أسلفنا إنه ينبغي أن يُصنَّعَ معجمان لروايات ديوانى زهير والنابعة ، ونزيد على ذلك أن كل دواوين الشعراء الجاهليين في حاجة إلى أن تزود بهذه المعاجم إذا أريد لها أن تخدم الدراسة العلمية للشعر الجاهلى . وإذا كانت هذه المعاجم لم تصنع حتى الآن فمضى ذلك أن دراسة الشعر الجاهلى بعامة لا تزال تنقص ركناً مهماً في البحث العلمى . ومن واجب كل باحث لشاعر قديم أن يصنع له هذا المعجم ، حتى نعرف ما كان يدور على لسانه من ألفاظ يشترك فيها مع غيره وألفاظ ينفرد بها من دون نظرائه . وفى الحق أن دراسة الشعر الجاهلى لا تزال ناقصة نقصاً شديداً ، ويكفى أن نعرف أن المعلقة مع شروع اسمها على جميع الألسنة لا تزال حتى اليوم في حاجة إلى من يدرسها دراسة علمية ، وحقاً تعلق كثير من بنشر شروحها القديمة ، ولكن لم يُعَنَّ باحث بدراستها من الوجهة الأدبية ، وكان حرياً أن يُفَرَّدَ لذلك بحث يُعنى أولاً بتوثيق روايتها وأسانيدھا واختلاف الرواة في عددها وفى بعض أبياتها ، ثم يُعنى ثانياً ببيان موضوعاتها مقارناً في كل معلقة بين موضوعاتها الخاصة والموضوعات التى يتناولها صاحبها في ديوانه ومدى الصلات بينها ، ثم يُعنى ثالثاً بالخصائص الأدبية لكل منها مقارناً بين كل معلقة وما تحتاز به من سمات أسلوبية وبين الأشعار الأخرى لصاحبها ، وإلى أى حد تشيع فيها نفس السمات والخصائص . وهى بالمثل في حاجة إلى بحث لغوى ، يُعنى فيه الباحث أولاً بشروحها وخصائص كل شرح ثم يُعنى ثانياً بلغة كل معلقة مقارناً بينها وبين لغة صاحبها في ديوانه مقارنة فاحصة دقيقة ، ثم يُعنى ثالثاً ببيان الخصائص التركيبية والنحوية لكل معلقة مقارناً بينها وبين خصائص الشاعر التركيبية والنحوية في ديوانه . وكل ذلك في كثير من الجوانب المتصلة بالشعر الجاهلى ، فما بالنا بالشعر في المصور التالية المعقدة ، وما بالنا بشخصيات الشعراء والكتّاب الممتازين من أمثال الجاحظ ، وكثير من كتبه في

حاجة إلى أن يفرد بالدراسة، وحتى الآن لم يُدْرَس كتابه البخلاء ودلالاته الحضارية على عصره، ولا أُفردت رسائله بدراسة جادة خصبة. وحتى موضوع كالحب وأشعاره لم تُقَرَّن المناظرة التي انفتحت بمجلس البرامكة فيه والتي حكها المسعودي في مروجه بكتاب الزهرة لابن داود الأصبهاني، ثم بأشعار الغزل المعاصرة. وهناك شعر فلسفي كثير لم يدرس مثل أشعار ابن سينا في النفس وغير النفس وأشعار ابن الشبل البغدادي. وكذلك الشأن في شعر التصوف كأشعار الغزالي. وموضوع كالمديح النبوي عند البوصيري لم يتعمقه أحد بالدرس، ليبين أنه لم يكن مديحاً نبوياً فحسب بل كان إثارة وتحريضاً ضد الصليبيين.

والمهم دائماً تضييق مجال البحث، حتى يستطيع الباحث المبتدئ أن يلمَّ بأطرافه، وحتى تصبح له معرفة دقيقة بتفاصيله، وحتى يمكن أن يتعمق في أغواره، وأيضاً حتى يحيط بمصادره ومصادره، وحتى يتاح له أحياناً أن يكتشف مصدراً مهماً. ومن الخطأ لذلك الاتساع بالموضوع كأن يتناول باحث ناشئ الغزل في الأندلس، وكان يكفيه أن يبيِّن في طوق الحمامة لابن حزم أو الغزل عند شاعر وجداني مثل ابن زيدون. وإذا كان هذا الاتساع بالموضوع يعرضه للخطأ أو بعبارة أخرى للضعف والضحولة بالقياس إلى الأسلاف من الشعراء فإن تعرضه لهذه العيوب بالقياس إلى شعراء العصر الحديث أشد وأدعى إلى أن يصبح ضعيفاً ضحلاً، لأن هؤلاء الشعراء تختلف مذاهبهم واتجاهاتهم كما تختلف ثقافتهم مما يجعل أشعارهم مختلفة اختلافاً واسعاً، ولذلك لا يصح جمعهم في بحث واحد كأن يكتب شخص عن الشعر الوجداني في العصر الحديث، وهناك المحافظون والمجددون من الحليل الجديد: العقاد والمازني وشكري وأصحاب النزعة الرومانسية مثل علي محمود طه وأصحاب النزعة الواقعية من أجيال الشباب، ووراء هؤلاء شعراء المهاجر الأمريكي من أمثال جبران وإيليا أبي ماضي. وينبغي أن يستقر في أذهان المبتدئين أن ليس الغرض من البحوث جمع أشعار وعرضها، وإنما الغرض تبين شخصية شاعر وتبين الموارد الثقافية التي استقى منها. ولا بد أن يحيط الباحث في شعراء عصرنا بثقافة الشاعر الذي يبحثه إحاطة تامة، ومن الخطأ البين أن يحاول باحث ناشئ أن يتتغف بالثقافة الأجنبية دراسة شاعر تعمق في هذه الثقافة، إذ يؤدي ذلك

حتمًا إلى اختلال التوازن بين الباحث والشاعر ، كما يؤدي إلى الغلط في كثير من أحكامه وآرائه . وهذا يصدق على الأدب القديم كما يصدق على الأدب الحديث فمن يدرس تأثير الثقافة الفارسية في شاعر عباسي أو في أحد الكتّاب حينئذ ولا يكون ملهمًا إلهامًا دقيقًا بتلك الثقافة وفروعها تصبح دراسته غير ذات غناء ولا تفيد الباحثين أى فائدة . ومثله جدير بأن يعتمد عن الموضوعات المقارنة ، لأنها تحتاج إلى العمل في ميدانين بل في ثلاثة ميادين : ميدان الأدب القوي ، وميدان الأدب الأجنبي ، وميدان المقارنة بين الأدبين ، والخلوص إلى نتائج جديدة لم يهتد إليها الباحثون من قبل .

ولا بد للدارس الناشئ للأدب من ثقافة واسعة بعلوم العربية من النحو والصرف والبلاغة والبيان وبالأخبار والتاريخ . ولا بد له من الوقوف على الفكر الفلسفي حتى يفهم شاعرًا مثل أبي العلاء . ولن يستطيع باحث في الأدب العباسي أن يسر أغواره بدون الوقوف على المذاهب الكلامية وآراء المعتزلة والمرجئة وغيرهما ، إذ دخلت من ذلك كله أسراب كثيرة إلى الأدب والأدباء ، كما دخلت أسراب أخرى من ثقافات الأمم الأجنبية . وكل ذلك ينبغي أن يتروى منه الدارس المبتدئ حتى تكون أحكامه صحيحة . وربما كانت مهمة الدارس للأدب الحديث أكثر مشقة إذ لا بد له من الوقوف على الآداب الأجنبية المتنوعة ، ولا بد أن يتروى منها زادًا يمكنه من الحكم على الأدباء المعاصرين الذين أخطوا بمحظوظ مختلفة من تلك الآداب . وزاد مهم جدًّا ينبغي أن يتوفر له ، وأقصد زاد النقد الأدبي الحديث ، وهل يمكن لدارس أن يتحدث عن شاعر معاصر ، وهو لا يعرف شيئًا عن نظرية الشعر في تصور النقاد المعاصرين من الغربيين ولا عما كتبوه في اتجاهات النقد من فلسفة وجمالية وطبيعية واجتماعية وذاتية وموضوعية ، إن ذلك كله ضروري ضرورة الزاد والشراب للأحياء حتى يمكنه أن يدرس وأن يفهم وأن يفقه ما يدرسه ويحاله ويستخرج حقائقه دون عوج أو التواء . وزاد آخر لا يقل أهمية عن كل ماقدمنا ، وهو زاد المعرفة بتاريخ الأدب العربي معرفة تقف الباحث في وضوح على تطوره وتحوله من زمن إلى زمن ، بحيث يستقر في وعيه تيار ماضينا الأدبي من مصادر انحدره الأولى إلى الزمن الذي يعمل فيه ، فإذا كان ميدان عمله في العصر

الحديث وجب أن يعى هذا التيار بجميع ظواهره على مر التاريخ ، حتى يصلو في أحكامه عن علم دقيق بتاريخنا الأدبي وتقاليده التي ثبتت له طوال الأزمنة الماضية .
 وخطأ جسيم أن يظن باحث معاصر أن أدبنا الحديث ينفصل عن أدبنا في الأزمنة السابقة ، إذ لا يوجد أدب غربي ولا شرق خلقي بأن يسمى أدباً من غير أن يتصل بماضى الأمة وبروحها الخالد . ولو أن أدباً ينشأ في عصرنا مجتثاً الأصول لا رابط بينه وبين ماض أدبي لأمته لكان من الخطأ أن نطلق عليه اسم كلمة أدب بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، إذ لا يمثل روحها على مر الزمن ، روحها المتجسد على لسان أبنائها منذ ظهورها على مسرح التاريخ . وفي الحقيقة لا يوجد أدب لأمة منبث الصلة بأدبها الماضي ، بل دائماً توجد وشائج وثيقة تربط أدبها الحاضر بأدبها الماضي ، وعلى الباحث مبتدئاً وغير مبتدئ أن يوضح دائماً هذا التواصل بين الأبناء والآباء في الأمة ، وهو تواصل من شأنه أن يفتح أبواباً كثيرة أمام الباحثين ، إذ يقارنون بين الأدباء المعاصرين والأدباء الماضين مقارنات طريفة ، ويحاولون التعرف على شخصية الأمة وشخصية أدبائها ومدى تمسك نهر منهم بالتقاليد الأدبية ومدى تخلص نهر آخر من تلك التقاليد وبخاصة ما استحالت منها إلى قواعد جامدة .

٣

تسبيق مواد البحث الأدبي

قد يبدو لأول وهلة أن تسبيق مواد البحث الأدبي لا يحتاج إلى أكثر من جمعها ثم وضعها في فصول متناسقة ، وهذا صحيح ، غير أنه حين يخرج إلى التطبيق يبدو ما فيه من عسر شديد ، فإن المواد التي يجمعها الباحث — وبخاصة إذا كان مبتدئاً — قد تحمل في تضاعيفها أشياء كثيرة يظن أنها ذات صلة بالبحث ، فعين يحاول سرّدها جميعها يتدخل الموضوع ويصبح مليئاً باستطرادات لا حصر لها . ولذلك كان ينبغي أن يجد موقفه وموقف بحثه من المواد التي يجمعها : فليس كل ما يجمعه جديراً بأن يُسرد في البحث ، ونفس المواد المتصلة بالبحث في

وضوح/ ينبغي أن تنسّق فيما بينها ، وكأنه يلزام قياس منطقي له مقدمتان ونتيجة ، فكل ما يحشده ينبغي أن يأخذ موضعه في المقدمة الأولى أو المقدمة الثانية أو في النتيجة ، أما حين تُسَرَّدُ المواد سرّداً وتتوالى في شكل سيول بدون رابط أو برباط ضعيفة فإن البحث يصبح مُفكِّكاً ، بل ربما اققص بُنيانه من حيث لا يدري صاحبه .

وليست فقرُ البحث الأدبي هي التي ينبغي أن تأخذ شكل قضية منطقية فحسب ، بل أيضاً الفصول ينبغي أن تكون مترابطة ترابط أجزاء القضية المنطقية ، وكأن البحث كله قضية ترتّب أجزاؤها ترتيباً منطقياً سديداً ، فليس هناك حشو ولا استطراد ولا عبارة تُلقَى إلقاءً أو فقرة تُسَرَّدُ سرّداً من دون أن يكون لها ارتباط شديد بالبحث . إذ ليس البحث مجرد ملء فراغ من أوراق إنما هو عمل علمي . وكما أننا في الكتب العلمية وبخاصة في عرض تجربة من تجاربها لا نلتقي بأي شيء خارج عنها ، بل يطرد الكلام وكأنه حلقات في سلسلة مترابطة ، فلا تتقدم حلقة عن موضعها ولا تتأخر عنه ولا يخلل بينها وبين أي حلقة أخرى ما يوهن العلاقات المنطقية ، كذلك ينبغي أن تكون البحوث الأدبية ، فلا بد أن تتوافر العلاقات المنطقية بين الفصول وبين محتوياتها الداخلية ، ولا بد أن يتحول الكلام في كل فصل إلى ما يشبه مجموعة من الأدلة المنطقية ، تنضام في إقامة بنائه العام ، بحيث تصبح كل فقرة جزءاً من هذا البناء ، بل بحيث تصبح كل عبارة فيه لبنة محكمة من لبناته ، فهي جزء لا يتم له بدونها تكامله ، جزء متمم لما قبله ولما بعده ، فلا يتم فهم ما تقدمه وتأخر عنه بدونها . ولو أننا حلقتنا عبارة لأحسنا باضطراب البنيان كله ، فما بالنا لو حلقتنا فقرة ؟ إذن يتداعى البنيان من أساسه ، بالضبط كما نحذف جزءاً من وصف تجربة ، ولتكن الفقرة ج أو د ، فإن الكلام يصبح غير مفهوم ، ولا تؤدي بقية الأجزاء المعنى المراد .

وعلى هذا النحو ينبغي أن يستقر في أذهان الباحثين الناشئين أنهم يتعاملون في كلامهم مع علاقات منطقية محكمة ، فالكلام لا يُلْقَى عَمَقاً ولا يُسَرَّدُ سرّداً بدون إحكام علاقاته المنطقية بما قبله وبما بعده ، وكل فقرة فيه تنصل بما

قبلها وبما بعدها اتصال الجزء في التجربة بالجزء السابق له والجزء اللاحق . وكذا أنه لا يوجد في التجربة العلمية جزء مستقل بنفسه ، بل كل جزء يخضع لما قبله لأنه تنمى له لا يفهم بدوره ، كذلك الفقر الداخلية في أى فصل من فصول بحث أدبي ينبغى أن نشعر بأنها تنمى لما قبلها وأنها تتصل به اتصالاً منطقيًا محكمًا ، بل ينبغى أن يعم ذلك كل عبارة في بحث أدبي ، فهي ليست مستقلة بنفسها ، بل هي خاضعة لما قبلها تتمم معناه ودلالته ، وكأنها عضو في جسم البحث العام ، يكمل هيئته وصورته . وكما أن كل عضو لا يتحمل أى زيادة ولا أى نقص ، حتى لا يصبح مشوهًا ، كذلك أداء العبارات والفقر في الفصول ينبغى ألا يدخل عليها أى نقص ولا أى زيادة ، لأن ذلك من شأنه أن يحدث فيها عرجًا أو تشويهاً بالضبط كما يحدث في أعضاء الجسم . وهى أشياء يلاحظها المتألمون ، وينبغى أن يلاحظها الباحثون المبتدئون وأن يحسوا دائماً أنهم يلزأه صنع تماثيل ، تسرى فيها الأعضاء والأجسام تسوية دقيقة دون أن يفتات عضو على عضو في حجمه ، بل يطرد التناقص بقوة اطراداً دقيقًا .

ولا يظن القارئ أن هذا شيء سهل ، فكثير من البحوث الأدبية ينقصه التسلسل المنطقي المحكم ، حتى ليظن الإنسان كأنما هو هبة لا يؤتاها إلا الأهلون والواقع أنه ليس هبة ، وإنما هو كلع وعناء : أن يجد الإنسان نفسه إزاء ما يبغته وأن يتحوّل به إلى ما يشبه تجارب علمية قديمة ، تجارب بالمعنى الدقيق فهو لا يكتب — بعد جمعه لمادته — كل ما يطوف به ، إنما يكتب ما يستحيل إلى تجارب متعاقبة ، تجارب تسودها العلاقات المنطقية بحيث تصبح مقدمات ونتائج مرتبة ، وبحيث يصبح البحث الأدبي وكأنه خيط تمتد لا عقْد فيه ولا نشاز ، فقد أحكمت أفكاره وصِفَتْ ألفاظه وتأنى فيها الباحث ما وسعه التأنى ، غير متريد ولا مسهب إلا في موضع يحتاج إلى الإسهاب ، بل إن نفس الإسهاب حين يحتاج إليه موضع لا يعدّ إسهابًا لأنه ضرورة للبحث ، وحين يصبح ضرورة لا يكون إسهابًا ، إلا أن يفضل أو يزيد عن المقدار المطلوب ، وحينئذ يكون ضرباً من الخطل . وينبغى ألا يعتمد الباحث على أى ضرب من ضروب الإطالة ، مهما ظن أن فيها بطل شيئاً يستفاد أو شيئاً يستطرف ، لأن ذلك يؤدي به إلى الاستطرادات المعيبة .

لأنه يلزاة أقيسة منطقية ، وينبغي ألا يبرح ذهنه هذا المعنى ، ولكي يتمثله تمثلاً دقيقاً وحتى لا يقع في أخطاء الاضطراب وفوضى الترتيب ينبغي أن يرسم الترتيب الزمني ، فإذا تحدث عن أى غرض من أغراض الشعر عند شاعر معين رتب شعره فيه بقدر الاستطاعة ترتيباً زمنياً ، وليكن مثلاً المديح أو الرثاء أو أو العتاب فإن ذلك يساعده على تأريخه لهذا الغرض ومعرفة تطور الشاعر وتطور أفكاره فيه . حتى لو كان الموضوع لا يتصل بأشخاص مثل وصف الطبيعة ، فإن ذلك من شأنه أن يكشف له أيضاً تطور الشاعر الفني وبقفه على ما حدث عنده من تحول في أسلوبه أو أساليبه إن كان قد حوّل فيها حوّر . وحياة الشاعر طبيعاً لا بد أن تخضع لمساق الزمن . وإذا كان هذا يراعى في الشاعر وشعره فأولى أن يراعى في أى موضوع يدرسه باحث ، وليكن مثلاً الغزل في العصر العباسي الأول فإنه ينبغي أن يعرضه الباحث عرضاً متدرجاً أو منحلراً مع الزمن ، حتى يمكن أن يلاحظ ما حدث فيه من تطور من جيل إلى جيل ، بل من شاعر إلى شاعر . وهذا نفسه ينبغي أن يتمّ النقد المتصل بشعرنا العربي عند القدماء ، فإذا عرض باحث لمسألة من المسائل عندهم كسألة اللفظ والمعنى أو مسألة الاستعارة أو أى مسألة أخرى تحتّم أن يتبع بدقة النسق الزمني ، فلا يتحدث مثلاً عن الملاحظ ثم عن قدامة ، ثم عن ابن المعتز ، ثم عن ابن الأثير ثم عن أبي هلال العسكري أو عن ابن رشيقي ، فإن مجرد سرد الدراسة على هذا النحو التاريخي المشوّش يعنى أنها لم تُبحث بحثاً علمياً صحيحاً .

فالارتباط بالترتيب الزمني أساس أول في تنسيق مادة البحث ، وقد يتخذ المكان قاعدة بدوره للترتيب . ويتضح هذا في الأندلس لعصر أمراء الطوائف الذي امتد في القرن الخامس — كما أسلفنا — نحو ستين عاماً ، فإن الأندلس انقسمت في هذا العصر إلى إمارات وأندلسات كثيرة ، إذ أصبحت كل بلدة إمارة مستقلة . وعادة يبحث الدارسون الشعر الذي تُنظم في الأندلس جميعاً بحثاً واحداً ، لا يراعى فيه سوى الترتيب الزمني للشعراء ، ومن الممكن أن يضاف إلى ذلك الترتيب المكاني ، لأن الشعر ازدهر ازدهاراً عظيماً في بلدان كثيرة — كما قلنا — في قرطبة وإشبيلية وبكثنية ومرومية وقرطاجة وطليطلة ، فهل يساق كله مساقاً واحداً أو تراعى

في مساق البحث البلدة التي ينسب إليها الشاعر ، بحيث يوزع البحث على بلدان كثيرة . وهذا الاتجاه نفسه يهتدى اليه الباحث الناشئ إلى شيء آخر ، هو أنه من الممكن أن يتخذ بلدة واحدة من هذه البلدان أساساً لبحثه كما مرّ بنا فيلوس مثلاً الشعر في قرطبة لعصر أمراء الطوائف أو في إشبيلية أو في غيرها من المدن الكبيرة ، ويتعمق في بحثه تعمقاً من شأنه أن تفيد منه الدراسات الأدبية بأكثر مما لو ظل متمسكاً بالموضوع ودرس الشعر في تلك المدن جميعاً دراسة زمنية فحسب ، إذ يخشى أن تضيق في ثانياً ذلك ضروب النشاط الاجتماعي والاقتصادي والثقافي ، أو قل لا تتضح انفتاحاً تاماً في حين لو توفر على دراسة الشعر في مدينة واحدة كانت أحكامه أكثر دقة ، إذ يرتبط فيها بيئة واحدة معينة ، بحيث يشتق أحكامها منها مباشرة ، وبحيث تتضح له ظروفها السياسية والعقلية والاجتماعية ، فلا يشتط في حكم ولا يذهب بذهب المبالغة أو مذهب التعميم .

ومعنى ذلك أنه مما يعين على تنسيق مادة البحث الأدبي الارتباط بمكان معين وكذلك بعصر معين فن يلوس مثلاً الأدب في مصر في القرن السادس للهجرة من شأنه أن يعرض نفسه لاضطراب البحث ولتقص مادته العلمية ، لأنه يتعلم — وبخاصة على الناشئين — الإحاطة بحقب هذا القرن وما كان بها من نشاط عقلي وسياسي واقتصادي واجتماعي فضلاً عن النشاط الأدبي نفسه وأهم أصحابه من الكتاب والشعراء . وليس ذلك فحسب فإن مادة البحث العلمية ستضطرب اضطراباً شديداً ، بسبب اتساع البحث ، وسيدلو الباحث وكأنه غريق وسط بلجج متلاطمة . إن فترة واحدة من فترات القرن كفترة الفاطميين أو فترة الأيوبيين سيبدل فيها جهداً عنيفاً في جمع المعلومات المرتبطة بها ، وقد يجمع في موضوع معارف لا ترتبط به ارتباطاً دقيقاً . بل لو أنه أخذ حقبة مزدهرة كحقبة صلاح الدين ودرس الشعر فيها وحدها لوجد نفسه أمامه سيول متركة من المعارف المتصلة بالأدب وما ينعكس عليه من الشؤون السياسية والاجتماعية والعقلية .

ومن الخطأ الشديد أن يظن باحث ناشئ أن المعارف المرتبطة بموضوع جميعاً متساوية القيمة في الدلالة العلمية فيورد فيه جميع المعارف المتصلة به بدون تفرقة بين معرفة مهمة ومعرفة غير مهمة ، والمعارف بطبيعتها تختلف ، كما تختلف صلتها بالموضوع

ودلائها الخاصة، ولذلك كان ينبغي أن يُجسّر فيها ضرباً من الاختيار والانتخاب، فليس كل ما قرأه خليقاً بالتسجيل، بل ينبغي أن يأخذ ويدع، وأن يكون ما هو خليق بالتدوين ويخلف ما هو خليق بالخلف. وكمن من معارف يقرؤها الباحث الجدير بهذه الكلمة ويسقطها من حسابه، لأنها لا تضيف دلالة مهمة إلى الموضوع، فضلاً عما لا يضيف أى دلالة ذات شأن. ولا نبالغ إذا قلنا إن مَنْ يُعنى بالبحث في موضوع أدبى عليه ألاّ يورد فيه من المعارف إلا ما يدل دلالة قوية على فكرة أو على سمة فنية، مما يعطى البحث طرافة. أمّا لو أنه عنى بأن يورد كل ما قرأ وكل ما عرف، فإنه يخرج بعمله عن طبيعة البحوث العلمية التي يُعصّدُ بها إلى الكشف الجديدة في ميادين الأدب وبحوثه، وهي كشوف من شأنها أن تتحول المعارف فيها إلى أدلة تساق للبرهنة على نتائجها، وإذا لم تكن المعرفة دليلاً من تلك الأدلة سقطت قيمتها ويان أن البحث في غير حاجة إليها، أو أنها سيقت زيادةً ولا تدعو إليها ضرورة. وتقول ضرورة؛ حتى يستمر في أذهان الباحثين - وبخاصة المبتدئين - أنهم لا يكتبون ولا يلوّنون في بحوثهم إلا ما تدعو ضرورة البحث الأدبى العلمى إليه. فهم لا يجمعون لبحث مواد ومعارف من حيث هي، وإنما يجمعون ما يسد ضرورة من ضروراته، ولذلك ينبغي أن يُنحّوا كثيراً من تلك المعارف والمواد التي تشبه أكبر الشبه أعضاباً متراكمة تحول بين مياه جلود ما ينبغي لها من مسيرة وانغلاق.

ولعل أخطر ما يعرّض بحثاً أدبياً للانهايار أن يجمع صاحبه كل ما يتصل بعنوانه من مادة علمية بدون عناية باختيار أو تصنيف. وكثير من البحوث يُؤدى بها ذلك إلى أن تصبح طوائف من المعارف، منها ما يرتبط بها ومنها ما لا يرتبط بها تماماً أو قل منها ما يرتبط بها ارتباطاً دقيقاً ومنها ما يرتبط بها ارتباطاً واهياً. وليس ذلك فحسب، فإن كثيراً منها يسوده التشويش وتشيع فيه القوضى، ولذلك كان من الضروري أن يقسم البحث الأدبى إلى أبواب وفصول، حتى تتميز موضوعاته وتصبح لكل موضوع دائرة أو منطقة خاصة يُدرّس فيها درساً دقيقاً. غير أن هذا وحده لا يكفي، لأن البحث حين يتحول مثلاً إلى طائفة من الأبواب والفصول يظل فيه ضرب من الاتساع وتظل الأبواب والفصول مهددة

بأن تتحول إلى موضوعات تُجَمَّعُ لها مادة من هنا وهناك دون تحديد دقيق . وأكثر البحوث تجري على هذا النمط ، فأبوابها وفصولها موضوعات تُفَتَّحُ ، وتدخل فيها سيول من المعارف كان ينبغي أن يُحَدِّثَ منها الكثير ، ولذلك كان من الضروري أن يَقمَّ الفصل إلى أجزاء ، ويستيقِل كل جزء بمادته العلمية ، حتى تستبين حدوده وتنتضح معالمه وترتم ملاحظه رَسْمًا بَيِّنًا . ولا يفيد هذا الصنيع في تنظيم مادة الفصل فحسب ، بل يفيد أيضًا في حذف كثير من الفصول والزوائد التي من شأنها أن تؤذى البحث ، إذ يُلَاحِظُ على من لا يتبعون هذا النظام حين يخرجون في فصل من جزء منه إلى جزء يحاولون ما وسعهم أن يصلوا الكلام بعضه ببعض ، فيضعوا ما يشبه الجسور الواصلة بين شاطئين ، إذ ما يزالون يبحثون على وصل الكلام بوضع ما يشبه نهاية مع الجزء السابق وافتتاحية مع الجزء التالي ، في حين أن تجزئة الفصل ووضع أرقام لأجزائه تعفيهم من هذا كله وتجعلهم يعملون مباشرة إلى الحديث في الأجزاء المروضة بدون عناء في وصل الكلام وربط بعضه ببعض بأدنى سبب أو عبارة أدق بأضعف سبب . وليس هذا التنظيم في البحوث الأدبية شيئًا يُسْتَحْسَنُ فحسب ، بل هو ضرورة حتمية . حتى تكون للفصل أجزاء واضحة تُبَحِّثُ وتُدْرَسُ ، ولا بد لكل جزء أو قسم من عنوان ، وبذلك يصبح للفصل الواحد خمسة أجزاء مثلا أو أقل أو أكثر ، يتناول الباحث كُلاً منها على حدة ، وكلما أنهى الحديث في جزء انتقل إلى الجزء الثاني عارضاً مادته ، راسماً معالمه .

وهذه العناوين لأجزاء الفصل وأقسامه ينبغي ألا تتحول إلى مجرد عناوين تُجَمَّعُ لها مادة في صفحة أو صفحتين أو أكثر ، فهي ليست علامات مميزة على الطريق ، وإنما هي موضوعات يُراد بمشها ودورها وإعطاء الكلمة الأخيرة فيها ، أو قل بعبارة أدق : إنها قضايا تنقسم من قضية كبيرة هي عنوان الفصل ، والباحث يعرض القضية الكبيرة وما تفرعت إليه من قضايا متشعبة . وإذا كانت القضايا الحقيقية تحتاج إلى مدِّعٍ ودام ، وكل منهما يعرض وجهة نظره بما يجمع من أدلة الاتهام والدفاع فإن قضايا البحث الأدبي يصبح المدعى والمُحاكى فيها واحداً هو الذى عليه أن يعرض وجهى القضية ، ويتخذ له موقفاً منها في غير تحيز ، بل في

تحرُّرٌ دقيقٌ وعدلٌ وإنصافٌ . ولست أقول قضيةً لنبيِّن عمل الباحث الأدبي في أجزاء الفصل وأنه يلزاه قضايا تحتاج إلى ادعاء ودفاع فحسب ، ولكن أيضاً لنلفت إلى أن عمله ليس أن يسوق كلاماً في موضوع ، وإنما أن يسوق أدلة وبراهين ، فالفصل كله وأجزاؤه مجاميع من البراهين والأدلة والأقضية المنطقية .

ليس الفصل وأجزاؤه إذن أكواماً من معارف ، وإنما هو قضايا تُساق لها الأدلة والحجج المنطقية مدعومة بالأسانيد . وقد يكون من الغريب أن نزع أن أكثر ما نقرأ من بحوث أدبية إنما هو أكوام معارف متراسة ، كومة بجوار كومة ، ولكل كومة عنوانها ، وليس هناك بحث ولا ما يشبه البحث ، لسبب طبيعي ، وهو أن الفصول وأجزاؤها — إن وُجدت — لا تتحول إلى قضايا أو إلى مشاكل تُصاغ فيها الأدلة والأقضية ، وإنما هو كلام يُساق من هنا وهناك ، وكثيراً ما تنقصه الروابط ، لا بين الجزء والجزء ولا بين الفصل والفصل ، بل بين فقرات الكلام في الفصل والجزء الواحد ، بل أحياناً بين العبارات في الفقرة الواحدة ، إذ نجد الباحث يقفز من عبارة إلى عبارة بدون وصلة حقيقية ، وكيف توجد الوصلات وقد تحولت ساحة البحث إلى خنادق وممرات وفواصل لا تكاد تُحصي بين الفصول وأجزائها وفقرها وعباراتها ، فإذا بنا تفقد السياق وتفقد الارتباط بين الكلام بل نفقد البحث جميعه ، لأنه لم يَعدْ يحمل ما يمكن أن نسميه بحثاً بالمعنى العلمي الدقيق لهذه الكلمة ، الذي يَعْنِي أول ما يَعْنِي قضايا ومشاكل تُناقشُ مناقشة منطقية سديدة ، يتجمع فيها الدليل تلو الدليل ، والقياس السديد تلو القياس السديد .

ولعل في هذا كله ما يدل على أن النسق المنطقي أسامي في أي بحث أدبي ، وهو كما يُطلَبُ في الفصل وأجزائه وفقره وعباراته يُطلَبُ في نسقه العام ، أو بعبارة أخرى في طريقة دراسته وتوزيعها على أبواب وفصول . ولا يؤتَى بحث كما يؤتى من نهجه العام ، فما لم يكن قد ضُبِطت أبوابه وفصوله فإن خطراً عظيماً يهدد كيانه . وأكبر الظن أننا سنظل طويلاً نبدى ونعيد في أن أي بحث ينبغي أن تحدّد أسواره الزمانية ، بحيث لا يغطي زمان على زمان ، وقد تعود كثير من ناشئة الباحثين إذا كتبوا بحثاً جعلوا له مقدمة أو تمهيداً ، وهو عمل يُعقِلُ حين يظل في

نحو عشرين صفحة أو قل ثلاثين ، ولكن حين يمتد إلى مائة صفحة أو مائتين فإنه يخرج عن وظيفته ويصبح بحثاً داخل بحث . ولنفرض مثلاً أن باحثاً مبتدئاً أراد أن يكتب عن الأدب في مصر في العقد الثالث من القرن العشرين فإنه إذا قلم لذلك بمحدث عن الأدب قبل هذه الفترة ولخصّ ذلك في عشرين صفحة كان ذلك شيئاً مقبولاً ، أما إذا اتسع بالحديث وكتب باباً مستقلاً عن الأدب قبل تلك الفترة فإنه يكون قد أقحم على أسوار البحث مادة لا قبل له بها ، بل إنه يكون قد حطم فعلاً أسوار بحثه ، إذ رفعها رفعاً حتى يتسع بساحة البحث . وليس من شك في أن ذلك يُعدّ خروجاً عن دائرة البحث وآفاقه ، وهو ليس خروجاً فحسب ، بل هو محو للحدود والأسوار الفاصلة بين البحوث . إن مهمته أن يبحث في أدب العقد الثالث من القرن الحاضر وحده ، وكأنما غابت عنه مهمته ، فإذا هو يتحمل أعباء لم يكلفه بها أحد ، ومن شأنها أن تضيق إلى عمله في بحثه عملاً جليداً ، سيظل في ضميمه مؤمناً بأنه ليس مجاله وأن عليه أن يأخذ فيه من غيره ويعتمد على سواء ، أو على الأقل لا بأس عليه من أن يستمد من غيره . وبذلك يكون هذا القسم المقحم على البحث تلخيصاً لآراء الباحثين ، ولا يفيد البحث الأدبيّ من حيث هو أى فائدة ، بما يضعف طوابعه في الدراسة . وليس هذا فحسب ، فإن الباحث سيُسُفَلُ بأشياء لو أنه ادّخر ما أضاعه فيها من وقت وجهد لبحثه الخاص في العقد الثالث من هذا القرن لأفاد من ذلك فائدة كبرى . وهذا كله لو أنه عُنِيَ فقط بأدب ما قبل العقد الثالث من القرن . فما بالنا لو أنه انحدر مع العقود الزمنية السابقة حتى العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر ، بل ما بالنا لو أنه في مقدماته وتجهيزاته لم يقف عند الأدب وحده واتسع بالحديث عن الأحوال السياسية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية في تلك العقود إذن يختلط — كما يقول الناس — الحدثُ الأكبر بالحدث الأصغر ، ونصبح وكأننا في ضباب ، بل يصبح الباحث نفسه وكأنه في ضباب ، فالأشياء تختلط أمامه ، ولا يراها رؤية صحيحة . وقد يكتب كثيراً في أدب العقد الثالث من القرن ، ولكنها كتابة مبتصرة ، ولا أريد أنها موجزة ، بل قد تكون مبسولة بسطاً واسعاً يمتد إلى مئات الصفحات ، ومع ذلك تخفى منه المعالم الكبرى ، فإذا

كتب مثلاً عن الخطابة لم يلتفت إلا إلى الخطابة السياسية ، ونسى الخطابة القضائية وما كان يثار فيها من قضايا سياسية كقضية مقتل السردار سنة ١٩٢٤ ، وما أُلقي فيها كبار المحامين من خطب طويلة ، ونسى أيضاً الخطابة الاجتماعية وما أُلقي فيها من خطب بديعة على نحو ما ألقى الخطباء في افتتاح بنك مصر ، بل قد ينسى كبار الخطباء السياسيين أنفسهم . وقد يعرض لكتاب المقالة في العقد الثالث المذكور ، فلا يذكر سوى بعض المعارك الأدبية كالمعركة التي نشبت بين طه حسين ومصطفى صادق الرافعي ، وينسى كثيراً من الكتاب النابهين مثل العقاد وهيكمل والمازني ، بل قد ينسى الصحافة الأدبية جميعها فلا يتحدث عن مجلات الهلال والسياسة الأسبوعية والبلاغ الأسبوعي وكتّابها النابهين . ومرجع ذلك كله الضباب الذي نشره من حوله حين ترك دائرة البحث الحقيقية إلى دوائر أخرى ينوء بها جمهوره من الباحثين ، فإذا هو يكلف نفسه فوق ما يطيق ، وإذا البحث يضطرب في يده وتضطرب جميع حقائقه .

وإذا تركنا المقدمات والتمهيدات إلى البحث الأدبي نفسه وأرباب وفصوله ، كان من الواجب أن يتم بعضها بعضاً بحيث يترتب بعضها على بعض ترتيباً يجعلها كلها واحداً أو جسداً واحداً تتولد أعضاؤه تولداً طبيعياً ، وخير ما يصور البحوث الأدبية من هذه الناحية قترنها بعمل أدبي معروف هو المسرحية ، فكما أن المسرحية تنقسم إلى فصول ومشاهد كذلك البحث الأدبي ينقسم إلى فصول وأجزاء ، وكما أنه ينبغي أن تسود في المسرحية وحدة الحدث كذلك ينبغي أن تسود في البحث الأدبي وحدة العمل بحيث تتسلسل أجزاءه تسلسلاً دقيقاً ، بل بحيث يصبح كالمسرحية تعميها وحدة عضوية تولد في أثنائها المشاهد ، وكما أنه من الخطر على المسرحية أن يدخل على مجرى الحدث أى أشياء عارضة ، كذلك من الخطر على البحث الأدبي أن يدخل عليه أى أشياء خارجة عن دائرته الخاصة ، لأدنى ملاسة . فهنا وهناك لا بد من الربط المتوتر الحادث بين الأجزاء بحيث لا تعطى أى فرصة للاستطراد ، بل بحيث تكون كل عبارة لها ضرورتها في السياق ، ولها دلالتها على المعاني المطلوبة التي تصوّر الشخص والأحداث . وهذا التوتر العنيف في حدث المسرحية يقتضي دائماً الانتخاب والاختيار : اختيار الموضوع والأفعال والأقوال التي تفسره والتي تبرز من خلالها

الشخص بـروزاً يَسْجَلُ ما يكتشفها من وقائع ويملؤها من مصادقات ومفاجئات . والبحث الأدبي يشبهها من هذه الناحية أدق الشبه ، فالباحث ينتق موضوعه ، ويظل الانتقاد دَيْلِنْدَه في كل ما يكتبه ، فهو دائماً ينتق النصوص وينتق الأفكار ، كما يظل التوتر والحدة يلزامانه ، حتى يُبْرِز ما يريد إبرازه من الآراء ، وحتى يُسْقَط عليه من الأضواء ما يكشفه في وضوح كشفاً تدعمه الأدلة الحادة القاطعة . وكما أن المسرحية تقوم على التضييق في الزمان والمكان والحادث والشخص ، كذلك البحوث الأدبية تقوم على التضييق في العرض حتى لا يدخلها أى اضطراب ، فكل فصل فيها ، بل كل فقرة من فقر الفصل حلقة في سلسلة تتابع فيها الحلقات بإحكام بدون أى إسهاب أو أى استرسال ، فذلك ليس مجاله البحوث الأدبية والمسرحيات الرفيعة ، إنما مجاله القصة حيث يستطيع صاحبها أن يطيل فيها ويُسهب كما يشاء ، وحيث يسترسل وقد يستطرد حسب حاجته القصصية ، ولذلك كان من الممكن أن تصبح القصة مجلداً ضخماً أو مجلدين ، على حين لا تزيد المسرحية عادة على مائة صفحة لما ذكرناه من أنها عمل متوتر حاد ، عمل سريع متوثب ، لا تتخلله فترات ولا شلالات ولا استطرادات ولا جنوح ذات اليمين أو ذات الشمال في عبارة داخل حوار ، وكأنما لا تتركُ لمُشاهدتها فرصة كي يسرد أنفاسه وابتلع ريقه ، إذ لا تزال تأخذ بخناقهِ ، حتى تنتهي العبارة الأخيرة فيها . وينبغي أن تكون هذه الصورة هي نفسها صورة البحث الأدبي ، فلا استطراد ولا حشو ، بل سببية حادة وتسلسل محكم للأفكار السابقة واللاحقة ، وكأنما البحث حدث كحدث المسرحية ، نلتحم فيه الدوافع والتأثيرات والمقدمات والنتائج المنطقية في شكل متصل مترابط ترابطاً حاداً . وفي ذلك ما يصور من بعض الوجوه كيف أن البحوث الأدبية حين تطول طويلاً مسرفاً لا يرافقها التوفيق ، لأنها غالباً تفقد عناصر التوتر والربط المنطقي الحاد بين أجزائها وفصولها فضلاً عن فقرها الداخلية . ولعلنا لا أغلو إذا زعمت أن أى بحث أدبي يزيد على أربع مائة صفحة من صفحات المطابع المتوسطة يحمل في أطوائه غالباً ما يتداعى به تداعياً مؤكداً ، إذ فأرق خصائص البحوث الأدبية القائمة على الانتخاب والتركيز والتسييب والاتساق والتنظيم ودخلته ضروب لا تكاد تُحصَرُ من الاستطراد ومن حشد المعارف المهمة وغير المهمة ؛

ومن صور الإطناب والإسهاب ومن التفاصيل التي لا تدعو إليها حاجة ، وكل ذلك يفسده إفساداً لا يصلح له بعده .

٤

الاستقراء والاستنباط

تقوم البحوث الأدبية على عملين أساسيين هما استقراء الحقائق الجزئية واستنباط الحقائق الكلية والقضايا العامة ، ولا يراد بالاستقراء جمع الحقائق المفيدة وغير المفيدة ، فداًئماً لا بُدَّ من الانتخاب والاختيار والانتقاء ، ولا بد أيضاً من الاستقصاء الدقيق والإحاطة التامة بكل الحقائق المتصلة بالبحث الأدبي ونصوصه الجزئية ، حتى يمكن الوصول إلى الحقائق والصفات الكلية ، ولذلك كان ينبغي على الباحث في الأدب أن يبدأ بجمع الأمثلة والنصوص ويصنّفها حسب الموضوعات التي يتناولها في بحثه المعين .

ومن المهم أن نعرف أن البحوث الأدبية تشبه بحوث العلوم الطبيعية ، فهي تبدأ بالجزئيات أو من الجزئيات وتنتقل منها إلى الكليات . تبدأ بدراسة الخاص وتنتقل منه إلى دراسة العام ، فالأساس هو الجزئيات وهو الأمثلة المتنوعة لا كما يصنع أصحاب العلوم الرياضية الذين يبدعون من الحقائق الكلية وينتقلون منها إلى الحقائق الجزئية ، أو بعبارة أخرى يبدعون من العام ويتحولون منه إلى الخاص يبدعون بنظرية مجردة ، ثم يطبقونها على الجزئيات وقد يكون لها جزئياتها ما يحسمها جميعاً في الواقع المحسوس وقد لا يكون . والرياضة بملك تجرّ إلى افراضات وأبحاث خيالية كثيرة بخلاف العلوم الطبيعية فإنها تعتمد على الواقع المادى الملموس ، وما تزال تبحث في جزئيات منه حتى تتصعّح خاصة أو نظرية لها مشتقة منها بعد أن تكون قد رُتبت وميزت وصنّفت وعُرفت فصائلها وأنواعها وصفاتها . وبالمثل البحوث الأدبية ؛ فهي تبدأ من الجزئيات والمفردات والأمثلة ، تبدأ مثلاً من قصيدة وتقرنُ إليها قصائد أخرى في عصر معين ، لتستخلص ما تشترك فيه من خصائص أو ظواهر معينة ، وقد تبدأ من أبيات مفردة في قصيدة لتصل إلى خاصة أو ظاهرة

تُقيّد بها . ولا يتعكس الموقف أبداً بحيث يَرَفَعُ البحث الأدبي مجموعة من خصائص أو ظواهر كلية يدرس على أساسها نصوص زمن معين . إنه حينئذ لا يكون بحثاً أدبياً علمياً ، لأنه قام على الفرض ولم يعترف بالاستقراء ، بل ألغاه إلغاءً .

والاستقراء لا يُلغى الفرض ، ولكنه يؤخره حتى ينتهى من جمع الجزئيات ، حتى إذا جمعها الباحث الأدبي مضى يَدْرُسُها ويحاول استخلاص خصائصها ، وحينئذ قد يفترض خاصة . ولكنه يعود إلى الجزئيات ليَرى مدى صحتها ، وهي بذلك تخرج عن حيز الفرض المطلق إلى حيز الفرض المقيّد الذى يُفحص من خلال الجزئيات ليُعَرَفَ أهو صحيح أم غير صحيح . ولا ريب فى أن ذلك يتطلب دقة فى الملاحظة وأن يسلط الباحث الأدبي عقله على مجموعة من الجزئيات والأمثلة ليستنبط خاصة أو ظاهرة ، وهو حين يستنبطها يلاحظ الأسباب التى تدفع إليها ، أو قل إنه يخضع لقوانين السببية فى استخلاص الخصائص واستنباطها . فلدائماً يُعنى بعرض أسباب ودوافع مختلفة تؤكد كل فرض من الفروض التى يَسْتَظْهَرُها ، وفى الوقت نفسه تَسْتَدُ الفروض النصوص والأمثلة والجزئيات المختلفة . ومعنى ذلك أنه لا بد أولاً من إحصاء الأمثلة ، ولا بد أن تُشْتَقَّ الصفة أو الخاصية المفروضة منها ، ولا بد أن تؤكد قوانين السببية العامة ، حتى يصبح الاستنباط صحيحاً قد زُوِدَ بالأدلة الكافية من الأمثلة والبراهين .

والاستقراء بحق عماد البحث الأدبي وقوامه . ولتتصور شخصاً يدرس عصرًا مثل العصر الجاهلى لم يقرأ كل نصوصه أو على الأقل أكثرها ، أو لتتصوره يدرس شاعراً لم يقرأ جميع قصائده . إن دراسته لا بد أن تكون ناقصة لأنها ناقصة شطراً من الاستقراء . وهو لا بد أن يكون شاملاً ، حتى تكون الأحكام سليمة . وكيف يمكن لباحث أدبي مثلاً أن يكتب بحثاً عن شاعر مثل جرير ، أو مثل أبى تمام أو مثل البارودى أو شوقي وهو لم يقرأ كل إنتاجه الشعرى ، والمفروض ألا يقرأ فحسب ، بل يفحص ويدون ، حتى يمكن أن يصل إلى أحكام دقيقة . وقد يوضح ذلك من بعض الوجوه أن من يقرأ أباً تمام يراه يقول فى مديحه لابن أبى دؤاد مستشار المتعمم الخليفة العباسى المشهور :

قد غَرَسْتُمْ غَرْمَ المِدَّةِ والشَّحْدِ ناء في قلب كل قنار وبداى
أَبْتَضُّوا عِزَّكم وودُّوا نَدَاكم فَعَرَّوكم من بَغْضَةِ وودادِ
لا علم غريب مجدي رَبَقْتُمْ في عِراءِ «تَوَافِرِ الأَصْدَادِ»

وهو يقول لمملوحي إنكم زرعتم الودَّ والبغض في نزلاء القرى والبودى ، ويوضح
ما يريد ، فيقول: إنهم يحسبونكم بل يبغضونكم لما أنتم فيه من عزٍّ مؤثِّل ومحبونكم
وودَّ ونكم لتدأكم وكرمكم الذى تسبقونه عليهم . وكأنهم يطعمونكم بغضاً ووداً .
وهو تناقض غريب ، فالناس يحبون أبا دؤاد ويكرهونه . وهو بذلك ملتقى لضدَّين ،
ويدعو له أبو تمام أن تظل تشدَّ إلى عرى مجده وشرقه نوافر هذه الأصداد الخيالية .
وكأنما هذه الأبيات صوت بوق ضخم ينبئ إلى أهم خاصة فنيه يتميز بها
أبو تمام في أشعاره وما يصوغ من أخيلته وأفكاره على أساس الأصداد المتناقضة ،
أو كما كان يسميها « نوافر الأصداد » فكل شيء وكل شخص مجمع لأصداد
متقابلة . ظاهرة أو خاصة أدبية ينفرد بها أبو تمام من بين شعراء العربية ، إذ تحرَّج
بمعانيه وتصاويره إلى متحف ضخم للأصداد المتلاقية ، وقد أشاعها في جميع أشعاره
فإذا النهار المضى يصبح مظلماً حين تطلع فيه صاحبه لغلبة أضوائها على أضوائه .
وإذا البحر يأكل فياق الصحرَاء بكائها وأعشابها وتأكله بسمومها ورياحها الحارة
اللافحة ، وإذا النهار الشمس على صفحة الرياض المزهرة كأنه ليل مقمر بأحلامه
وأشعته القضية ، ويستحيل وصف قلم ابن الزيات الكاتب البليغ لوحة أصداد
أشبه ماتكون بقوس قزح بهيج . وتنتشر هذه الأصداد الزاهية في جميع أشعار أبي تمام
حتى لتصبح مماثلة للخضرة التى ينشرها الربيع على جميع الأشجار والفروع
والأغصان والأوراق والأعشاب . ولو أن باحث أبى تمام لم يستقص قراءة أشعاره
ولم يقرأ أبياته السالفة لكان من الممكن أن تظل هذه الخاصة ، التى تعدُّ أهم
خصائص شعره وفكره ، مستورة غير مكشوفة .

وكثيراً ما يبدل الاستقراء حكماً خاطئاً شاع بين الباحثين . من خير
ما يوضح ذلك ما رده المستشرقين - وتبعهم فيه كثير من المعاصرين - عن الشعر
في عصر صدر الإسلام وأنه ظل بصورته الجاهلية إلا بعض آثار طفيفة ظهرت عند
حسن مواطنيه من شعراء المدينة . أما من عدائهم من شعراء نجد وغير نجد فقد

ظلوا يمجّرون ويكررون المعاني الجاهلية الموروثة . وهو رأى يخالف طبائع الأشياء أن يخرج العرب وشعراهم من حياة الوثنية المادية إلى حياة الإسلام الروحية ، ويتّكّلون القرآن الكريم خاشعين لما يصور من عظمة الله وجلاله ورحمته ومحبته ، ويؤمنون بكل ما جاء به من البعث والحساب والثواب الآخري والعذاب ، ويكّبون على فروضه الدينية متبتلين ، ويترسّسون هديّته الخلقى وما حرّم من الفواحش الظاهرة والباطنة ، ويستشعرون رقابة الله في كل صغيرة وكبيرة وقد تعمّقهم قلق لا حدود له على مصيرهم يوم يُعرّضون على ربهم ، فلما إلى النعم والثواب ، وإما إلى الجحيم والعقاب ، ويقال مع ذلك كله إن العرب وشعراهم ظل الإسلام لا يمسّ مشاعرهم ، مع ما حدث لهم من هذه الحياة الروحية الجديدة ، حتى إن كلا منهم لبصّحى بروحه في سبيل دينه الخفيف ، وبمجرد أن نشرّوا أضواءه في الجزيرة مضوا ينشرونها في أطباق الأرض ، وهم يرتّلون القرآن ويدوّون به دوى النحل . ومع هذا جميعه يقول المستشرقون ومنّ جاراهم إن الشعراء المخضرمين لم يتأثروا تأثراً واضحاً بالإسلام إلا أرباباً ضئيلة تظهر ناحلة ناصلة في شعر أهل المدينة . وهى مغالفة صريحة للمنطق أن يحدث هذا التطور المائل في نفوس العرب ولا تنعكس منه أصداء على أشعارهم ، أصداء تعمّ كل أنحاء الجزيرة وكل شعرائها من البدو وغير البدو . وما هى إلا أن نتصفح كتب التاريخ والأدب والتراجم الخاصة بالصحابة مثل السيرة النبوية لابن هشام وتاريخ الطبرى وكتاب الأغاني وطبقات ابن سعد والاستيعاب لابن عيد البر والإصابة لابن حجر وأسد الغابة لابن الأثير حتى يتراعى لنا في وضوح خطأ هذه الفكرة التى نشأت من التقصير في استقراء أشعار الصحابة واستقصائها في مظانها الكثيرة .

وعلى نحو ما ينبغى من الاستقراء الكامل لنصوص العصر حتى لا يقع الباحث في تعميمات وأحكام خاطئة ، كذلك ينبغى الاستقراء الكامل لنصوص الشاعر ، وبخاصة حين يتعمق البحث في الحديث عن نفسيته أو عقيدته . وتصور ذلك من بعض الجوه الدرسات التى كتبت عن المتنبي وأبى العلاء ، أما المتنبي فقد عرّف أنه عاش يتغنى بالعروبة وشيائها أو سجاياها الرفيعة في اعتزاز عظيم ، ومن أجلها ثار في أول حياته ، وشقّ ثورته ، فأدخل السجن ، وبعد لأي رُدّت إليه حرّيته . ولم يزغزع

ذلك شيئاً من يقينه في حتمية الثورة على الأعاجم ، الذين كانوا يستولون على مقاليد الحكم في بغداد ويَقْضُونَ في أمور العرب قضاء كله ظلم وجور وافتيات على العدل الذي لا تصلح حياة الناس بدونه . وقَدَّرَ له أن يسَّريح إلى حين من احتمال أعباء هذه الثورة التي كانت تشتعل في حنايا نفسه حين التقى بسيف الدولة الحمداني أمير حلب ، ورأى تحت بصره بطولته في جهاد البيزنطيين . واضطرته الظروف أن يترك بلاطه أو فردوسه ، وييمم وجهه نحو دمشق ، ويلقاه أصحاب كافور الإخشيدي مدبر مصر وشؤونها حينئذ ، ويمنونه إن هو نزل بساحته أن يوليّه ولاية من ولايات مصر بالشام ، ويداعبه أمله القديم في أن يصبح له إمارة عربية ، لعلها تكون نواة لرجعة الدولة العربية ، فينتجه إلى مصر ويمدح كافوراً وأمله لا يفارقه . وهنا تظهر أهمية استقراء أشعاره في كافور ، إذ نرى من الباحثين من يقول عن هذا الشاعر العربي العبقري إنه تحول عند كافور شاعراً مأجوراً ، وإنه أصبح عبداً للمال ذليلاً لصاحب السلطان يتهالك على المنافع العاجلة شأن أهون الناس ، إذ باع كرامته منه بشمن بخس دراهم معدودة . وكل ذلك وما يماثله من الدم الشنيع يضاف إلى شاعر العربية الفد ، بدون استقراء كامل لأشعاره في كافور وتصريحه فيها بأنه لم يَتَّعِدْ عليه لئله ولا لفضته وذهبه ، وإنما لما وعدّه به أصحابه من ولاية ظن أنه يستعيد بها مجد العرب والعروبة ، وإلى ذلك يشير في إحدى مدائحه له بقوله :
وما رَغِبْتُ في عَسَجِدٍ أَسْتَفِيدُهُ ولكنّها في مَفْخَرٍ أَسْتَجِدُهُ

فهو لا يريد عسجداً ولا ذهباً ، وإنما يريد مفخراً ، يريد ولاية لا مالا ، حتى يلبس للعرب من العجم . ولا ينبغي له كافور مأربه ، ويخرج من مصر لبليلٍ مناضباً حاجباً له هجاء مرأ . ويتجه إلى الكوفة وبغداد ، ويستزيره ابن العميد أكبر كتّاب عصره ، وكان مدبراً لشؤون ركن الدولة البويهى وابنه عضد الدولة في إيران ، فيزوره ، ويمدحهما ، ويقول بعض الباحثين إن المتنبي ضحى حينئذ بالعروبة تحت أقدام البويهيين ، ولو أنه قرأ رأيته في ابن العميد لو جده يلتبس منه جيشاً كامل العدة لينفذ به أمنيته في دولته العربية المأمولة ، يقول :

إن لم تُغْنِنِي خَيْلُهُ وَصِلَاحُهُ فني أقود إلى الأعادي عَسَكرا

فهو لم يَقدّر عليه وعلى عضد الدولة طلباً لمال ولا لذهب وفضة ، وإنما طلباً بلحيش جرار ، وقد صرح في هائيته لعضد الدولة بأنه حرٌّ أن يهبه ولاية ، وصوّر في قصائده له ولوزير حنينه إلى ديار العروبة في الشام وجه للعرب ولغتهم القصحي حبّاً لا يمثّله حب . ولذلك يكون من التجنى على هذا الشاعر العظيم أن يقال إنه أهدر مسؤولياته وتبعاتها إزاء العروبة وإزاء نفسه لتزوله مصر أو ديار فارس .

وإذا تركنا المتنبي إلى أبي العلاء وجدنا كثيرين من الباحثين المعاصرين يذهبون إلى أنه كان ملحداً زنديقاً بدون استقراء تام لأشعاره ، فحسبهم أن يحلوا أبياتاً قد يفهم منها تمرد على الدين ، فيكتفون بها غير ناظرين إلى بقية أشعاره . وقد تكون بما وضعه خصومه على لسانه ، كما أشار إلى ذلك ، في قوة مواطن ابن العديم في رسالة خصمها به منشورة في كتاب « تعريف القلماء بأبي العلاء » . ولذلك كان من الواجب على الباحث قبل اتهامه أبا العلاء بالزندقة والمروق من الدين أن يستقرئ أشعاره استقراء دقيقاً ، حتى لا يتورط في الخطأ وبخاصة أن المسألة تمس دين الرجل وعقيدته . ولا نرتاب في أنه لو تريت هؤلاء الباحثون بعض التريث وأعادوا النظر في أشعار أبي العلاء لعدّوا في تهمتهم أو على الأقل لحصّوا من حدّتها ولم يصوغوها صياغة الجزم واليقين . من ذلك أنهم رأوه يتحدث أحياناً عن قدم المادة والزمان والأفلاك والنجوم . فظنوا أنه يريد القدم الأولى ، وكأنه لا يؤمن بأن الله وحده القديم الخالد ، وغاب عنهم أنه إنما يريد القدم المناقضة للحداثة لا للحدث . وفي ذلك يقول قولاً صريحاً :

وليس اعتقادی خلودَ النجومِ ولا منجى قدمَ العالمِ

وواضح أنه يصرح بأنه لا يؤمن بقدم العالم وكل ما فيه من زمان ومكان ، كما لا يؤمن بقدم النجوم والأفلاك وخلودها ، وبذلك يسقط عنه كل ما اتهم به هؤلاء الباحثون . في هذا الجانب الاعتقادي الخطير . ومن ذلك ذهاب بعض الباحثين إلى أنه كان يهاجم الديانات ، وكثير من أشعاره التي يستشهدون بها يمكن أن تُفسّهم

على أنه يريد أصحاب الديانات لا الديانات ذاتها ، يريد من زاغوا من المتدينين عن الحقبة وقصد السبيل . وقد يقتطعون بيتاً أو بيتين عما وراءهما ، مما قد يصحح لهم حكماً خاطئاً على أبي العلاء ويوضح ذلك من بعض الوجوه أن نراهم يتمثلون له في الهجوم على الديانات بقوله :

أُمُورٌ تَسْتَخَفُّ بِهَا حُلُومٌ وَمَا يَدْرِي الْفَتَى لِمَنِ الشُّبُورُ
كِتَابُ مُحَمَّدٍ وَكِتَابُ مُوسَى وَلِإِنْجِيلِ ابْنِ مَرْيَمَ وَالزَّبُورِ

وكانهم يظنون أن البيت الثاني تفسير للأمر الذي تستخف به العقول في البيت الأول ، وهو في حقيقته جزء معلق ببقية تالية ، أو هو مبتدأ خبره في البيت التالي له الذي يجري على هذا النمط :

تَهْتَأُ أَمَمًا فَمَا قُبِّلَتْ وَبَارَتْ نَصِيحَتَهَا فَكُلُّ الْقَوْمِ يَوْرُ

والبيتان الثاني والثالث هما موضع استخفاف العقول ؛ أو بعبارة أدق انصراف الناس عن نصائح هذه الكتب السماوية وما تحمل من إرشاد مما يعرضهم لهلاك ودمار هوموضع الاستخفاف ، فقد ردوا رسالات الرسل وأوامرها ونواهيها ، وسجّل عليهم أبو العلاء بذلك البوار والهلاك . وليس في هذا هجوم على الديانات ولا على الرسالات والنبوءات وإنما هو هجوم على الجاحدين المعاندين للرسل من أهل الضلال . ويرى بعض الباحثين أنه كان يتقاعس عن أداء الفروض الدينية . بل كان ينكرها ، ولو أنهم راجعوا أشعاره لقرعوا عنده مثل قوله :

وَلَا تَسْرُكُنَّ وَرَعًا فِي الْحَيَاةِ وَأَدِّ إِلَى رَبِّكَ الْمُتَسَرِّضَ

وقد ردّد مراراً أن أعجز أهل الأرض من يعجز عن الصوم والزكاة وما فرضه الله من الصلوات الخمس ، وتمنّى أن يهجم ويخلع ثياب الحِلِّ ويباس ثياب الإحرام ويזור من غيرها من مناسك الحج ومشاعره . وقالوا - فيما قالوا - إنه كان ينكر البعث والحساب . والقرنويات تفيض بإيمانه بما يدون الملكان من حسنات وأن منكرأ ونكيرأ سيحاسبانه في القبر ويسألانه عما قلمت بده وأنه معروض على ربه فلما إلى الشقاء ولما إلى النعم . يقول :

وَعَنْ يَمِينِي وَعَنْ شِمَالِي يَصْحَبُنِي حَافِظٌ قَبِيدٌ

ويقول مخاطباً الليالى :

خَلَصْنِي مِنْ ضَنْكِ مَا أَنَا فِيهِ وَاطْرَحْنِي لِمَنْكِرٍ وَنَكِيرٍ

ويقول :

وهي الحياة فَعِثَّةٌ أَوْ فِتْنَةٌ ثُمَّ الْمَمَاتُ فَجَنَّةٌ أَوْ نَارُ

ومعنى ذلك كله أن من أكبر الخطأ على دارس لأبى العلاء وعقيدته ألا يستقرئ أشعاره جميعاً، وأن يكنى بأبيات ربما كانت من وضع خصومه، وأن يأخذ أبياتاً ويترك أخرى تصححها وترفع عنه تهمة الإلحاد والزندقة .

والاستقراء يرافقه دائماً الاستنباط ، بل هو إنما يتخذ من أجله ومن أجل ما يسجل من الصفات والخصائص ، فالباحث الأدبي يستقرئ الجزئيات ويحصيها ثم يفحصها ليدون ما يستنبطه من خصائصها وصفاتها الكلية مستعيناً على ذلك ببيان الأسباب والدوافع والغايات والنوازع . ولا نبالغ إذا قلنا إنه ينبغي أن ينتقل الباحث دائماً من استنباط إلى استنباط ، فهو لا يسود صفحات يملؤها بنصوص ، وإنما يسجل ملاحظات واستنباطات متعاقبة ، ولتقف مثلاً عند الشعر الجاهلي ، فليس في هذا الشعر مادة خيالية عميقة ، لأن الشاعر لم يكن يفرض إرادته الفنية على الأحاسيس والأشياء ، بل كان يبنى على صورتها الحقيقية دون أن يعدل فيها تعديلاً يمس جواهرها ، والمعاني محددة كأنها أشياء صلبة محسوسة ، وهي مادية لا تحلل ، لأنهم كانوا لا يزالون في دور عقلى أولى أو فطرى . وتشيع في المعانى الحركة ، لأن حياتهم كانت راحة دائماً وراء الغيث ومساقط العشب ، ويشيع فيها أيضاً الإيجاز والتنقل السريع بين الخواطر . وكل بيت وحدة معنوية مستقلة بنفسها كبيتهم أو خيامهم في الصحراء . والمعانى مفككة فالشاعر لا يعرف المنطق وسلمه التدريجى ، وتشتمل القصيدة على موضوعات مختلفة قد لا يتضح الربط بينها ، وكأنما القصيدة صورة للفلاة الواسعة التى يعيشون فيها فهى مثلها تضم موضوعات وخواطر متباعدة لا تتلاصق فحسبها أنها متجاورة . وبلون ريب تحتاج معانى الشعر الجاهلى إلى دراسة مستقلة تضم أطرافها وتتغلغل في بيان خصائصها ومماتها المتنوعة . وبالمثل خصائص الجاهليين اللفظية وصياغاتهم الموسيقية وما استخدموه من المحسنات المعنوية واللفظية وبخاصة الجناس ، وكل ذلك أيضاً فى حاجة إلى أن يُبسَّط القول فيه ويفرد بدراسة مستقلة .

وكذلك الشأن في بحث الشعراء ؛ فزهير مثلاً شاعر الخير والحق والجمال وينبئ أن توضّح هذه المعاني في شعره ، والناطقة يشتهر بروعة اعتناراته لخصوبة ملكاته العقلية ودقة ذوقه الحضارى بسبب معيشته في الحيرة وفي بلاط الفساسة مما كان له أصداؤه في ملأ فحاه وفي رقة معانيه بعامة ، واشتهر عنزة بحب عفيف يفترق عن حب الفتيان المادى من أمثال طرفة ، وكان فارساً وبطلاً مغواراً وكان يعبر بسواده وأنه ابن أمة حبشية وكل ذلك بعث في نفسه تسامياً نبيلاً وإحساساً بالرموة الكاملة ، فإذا هو يتغنّى بحبه العفيف ، كما يتغنى بخصاله الكريمة .

وبالمثل البحث في الشعر الإسلامى فلا بد فيه من استنباط التأثيرات المختلفة للإسلام في شعر المخضرمين وكذلك استنباط خصائص الشعر في البيئات المختلفة واستخلاص العلل والأسباب التى دفعت في كل بيئة إلى ظهور ضرب أو ضروب من الشعر اشتهرت بها ، ولا بد من استنباط المؤثرات العامة في الشعر حينئذ وأصدائها فيه ، ولا بد من رسم شخصيات النابهيّين في كل مجال في المديح والمجاء والنقائص والسياسة واستنباط خصائصهم من أشعارهم ، إما منفردين مثل جرير والفرزدق والأنخل ، وإما مجتمعين مثل شعراء الخوارج . وينبئ بيان الدوافع في حماسهم وأنهم لم يكونوا يصمدون فيها عن عقيدة الأخذ بالتأثر التى كان يعتنقها أجدادهم في الجاهلية إنما كانوا يصمدون عن عقيدة سياسية دينية جعلتهم يستعملون الموت ويستصفرون الحياة حتى ليصبح الموت أمنية كل خارجى وحتى نراهم لا يكون قتلاهم ولا يلدرون الدموع عليهم ملوفاً على نحو ما نجد في المراثى من حوكم ومن قبلهم ، فليس الموت حزناً وإنما هو فرح ، لما يحقق لهم من الاستشهاد زلفى إلى الله ، ويتعمق هنا المعنى نفوسهم فكل شخص لا بد أن يموت ، بل كل شيء ، حتى ليقول عمران بن حطان :

لا يُعْجِزُ الموتَ شيءٌ دون خالقيهِ والموتُ فانٍ إذا ما نالهُ الأَجْسَلُ
فكلّ مَنْ عليها فانٍ ، حتى الموت نفسه لا بد أن يموت ويقتنى . وعلى نحو ما تتعاقب الاستنباطات في وصف أشعار فرقة من الفرق تتوالى أيضاً في وصف شخصيات الشعراء النابهيّين ، فشاعر مثل جرير تستببط عنده رقة الغزل ويعلّل لما بعث الإسلام الذى أرقّ نفسه وأحدث فيها من الطهر والتساقى ما جعلها تصفو

وتأين . وكذلك يعمق حزنه لنشأته في أسرة بائسة فقيرة : ومن شأن الحزن أن يحلو النفس ويصغفها . فالتقى هذان الثبعان الغزيران في نفسه وأعدّأها لأن ترقّ في الغزل وكل ما يتصل به من استعطاف وشكوى وتضرع وتوصل . ويدرسُ عمر ابن أبي ربيعة ويلاحظُ في غزله انعكاس عاطفة الحب عنده ، فإذا هو في غزله يتحول من عالم العاشقين المألوف في العربية إلى عالم غير مألوف هو عالم المشوقين حيث نراه يحدّثنا عن تصدّي النساء لعق حين يلدّ عليهن ويتمنّع وقلوبهن تلوب كمدأ وحسرة . وهو يتأبّى ويبالغ في الدلال طالباً إليهن ألا يَبْحَنَ باسمه . وشاعر وصاف للطبيعة مثل ذى الرّوة تُدرّسُ أشعاره المصوّرة لها وتُسْقِصُ أبياته ليتضح كيف كان يحسُّ الكون كله إحساساً لا مكان له ولا زمان ، إحساساً عميقاً تتقارب فيه صور الأشياء ، بل تتحد حتى لينمحي الزمن كما تنمحي المسافة والمكان . وكل ذلك عند هؤلاء الشعراء ونظرائهم في العصر الإسلامي ينبغي أن يتعقّب الباحث آملاً في أن يكتشف كثيراً من الخصائص والحقائق التي لم يسجلها الباحثون من قبله .

وعلى هذه الشاكلة يمضي البحث الأدبي ، فهو استقراء واستقصاء للنصوص وإحاطة بها من جميع أطرافها ، وهو استنباط واشتقاق من النصوص للخصائص والصفات ، مع بيان العلل الباطنة المستكنة ، ولا بد مع كل استنباط من نصوص يستخرج منها ، أما إذا لم يقترن الاستنباط بنصوص فإنه لا يكون حينئذ استنباطاً ، بل يكون فرضاً ، ولا يؤنّى اليحوث الأدبية شيء كما تؤذيها الفروض التي لا تستمد من نصوص ولا تدعمها نصوص . وينبغي أن يستقر في الأذهان أن اليحوث الأدبية لا تتعامل مع فروض وإنما تتعامل مع نصوص تُشَدّقُ منها الظواهر والخصائص . والفرض إن لم تسعنا الشواهد والنصوص بصحته فقد قيمته فقلنا تاماً ، ومن أجل ذلك كان ينبغي الاحتياط في استخلامه ، ومن المؤكّد أن مهمة الباحث الأدبي ليست إحداث الفروض وإنما دراسة النصوص والأمثلة واستخلاص الخصائص والظواهر الأدبية . على أن من الباحثين من يكون واسع الخبرة قويّ الإلهام ، فيدّلي بفرض ، ولا يدعمه بنصوص كافية ، ويأتى باحث من بعده فيؤيده بنصوص كثيرة يدلّ بها على صحة الفرض وصدقه . ومن تكثر الفروض عنده طه حسين لحصّب ملكاته

العقلية . ونكتفى بعرض مثالين ، أما أولهما ؛ فإلاحظه عند عبد الحميد الكاتب من كثرة استخدامه للحال التحوية في صياغاته ، وجعله ذلك يفترض أنه يتأثر فيها الثقافة اليونانية إذ يستخدم الحال في رأيه على طريقة استخدام اليونان القدماء له ، وأصل الفرض صحيح وهو كثرة استخدام عبد الحميد للحال . على أنه يلاحظ أن أستاذه سالمًا يفرط في كتابته أيضًا في استخدام الحال وكذلك ابنه عبد الله ، والحال موجودة في العربية وفي القرآن الكريم بكثرة . وأما الفرض الثاني ؛ فهو ما ذهب إليه من تشكك في نسب المتنبي شاعر العربية ، وذلك في فواتح كتابه عنه ، إذ مضى يذكر أنه لم يملح أباه في ديوانه ولم يفخر به ولم يرثه ولا أظهر الحزن عليه حين مات ، وأنه أعرض أيضًا في شعره عن ذكر جده ، وتشكك في أمه أكانت عربية أم أعجمية . ويعود فيقول إنه لا يشك في أنه كان عربيًا ، ولكن لا عروبة الجنس ، وإنما عروبة الجماعة التي عايشها ، ويقول ليكن عربيًا من قحطان أو من عدنان أو فارسيًا أو نبطيًا أو ليكن ما شئت . وينتهي من كل ذلك إلى أنه مقتنع بأن مولد المتنبي كان شاذًا . وهي فروض من الممكن أن تضاف إلى أى شاعر قبله ، من الممكن أن تضاف إلى البحري مثلا لأنه لم يتحدث في شعره عن آبائه . ومن المؤكد أن اللى دفع طه حسين إلى هنا الفرض وما يماثله من كثرة الفروض عنده إنما هو خصب ملكاته وقدرته الرائعة على التفوذ إلى الآراء الجديدة ، فهنا المتنبي شاعر العربية الكبير استطاع أن يحيط نسبه بشك صريح لم يسبقه إليه أحد في القديم ولا في الحديث ، على الرغم من أن المتنبي كان كثير الخصوم وكان فيه استعلاء يوغر صدور كثيرين عليه من الشعراء وغير الشعراء ، فلو أنه كان مدخول النسب لغمره بملك خصومه ولشنعوا به عليه أقبح تشنيع . وأشعاره طافحة بلعانه بعروبتة وبانتسابه لها وصلوره عنها ، حتى ليُمتدّ أكبر شاعر على الإطلاق تجسدت في قلبه مشاعرها وقد ظل يرددها حتى أقفاسه الأخيرة .

ولعل شيئًا لا يؤذى البحوث والدراسات الأدبية كما تؤذيها قلة الاستنباطات ، إذ يحس القارئ أنه أمام باحث لا يتعمق ما يبحثه . ونضرب للملك بعض الأمثلة ، أما المثال الأول فأبو العتاهية ، فإن من يقرأ زهدياته ومواعظه وما يذكر من الثواب

والعقاب يخيلُ إليه أنه كان صحيح الإسلام والعقيدة وأنه كان يستمد زهده من مصادر إسلامية غير متنبه إلى شك معاصريه في زهده واتباعهم له بأنه إنما كان يستمد من المانوية ، حتى إذا رجع إلى ما كتبه الجاحظ عن أصحابها في كتاب الحيوان من أنهم كانوا يؤمنون بأن أجناس الخير تخالف أجناس الشر وأن في كل حاسة من حواس الإنسان جنساً قائماً بذاته من النوعين ثم قرأ عند أبي العتاهية النظرية نفسها في مثل قوله :

الخير وللشرُّ هما أزواجُ لنا نتاجُ ولنا نتاجُ

وقف على صحة ما قال القدماء عنه من تشرب روحه لمبادئ المانوية . ولثالث الثاني رسالة التوابع والتوابع لابن شهيد الأندلسي ، وهي رحلة خيالية في عالم الجنِّ والشياطين حيث يلتقي ابن شهيد شياطين الشعراء والكتّاب وينشدهم من أشعاره ، ويتلو عليهم من مثوره ، ما يبهرهم فيجزونه شاهدين له ببراعة القول ، واختلف الباحثون في عصرنا هل تأثر بمعاصره أبي العلاء في رسالة الغفران أو تأثر به أبو العلاء ؟ وغاب عنهم أن من بين الشياطين الذين لقبهم ابن شهيد في رحلته شيطان بديع الزمان الهمداني ، وقد عرض عليه بعض نثره وأجازه ، ومن يرجع إلى مقامات البديع يجد بينها مقامة إبليسية ، يحاور فيها إبليس بعض الشعراء ، مشيراً إلى أن الشياطين هم الذين يلهمونه شعره . فينبغي أن تدور المقارنة بين هذين العاملين المتشابهين لا بين رسالة الغفران وتلك الرسالة ، إذ الجامع بينهما مطلق رحلة خيالية في عالم الغيب . ومثال ثالث هو شعر البوصيري فإن من يبحثون شعره يقفون طويلاً يلزاه مدائح النبوة ، ولا ينتبهون إلى أهم ما في هذه المدائح وهو حديث البوصيري عن الحقيقة المحمدية التي تصوّر النور المحمدي: مبدأ الحياة ومركزها في العالم وروح كل ما في الوجود ، وهو نور أزلي - في رأي البوصيري وأضرابه - ظل يظهر في صور الأنبياء من لدن آدم حتى ظهر في صورة الرسول عليه السلام ، وفي ذلك يقول البوصيري في قصيدته المشهورة باسم البُرْدَة :

وكيف تدعو إلى الدنيا ضرورةٌ مَنْ
لولا لم تخرج الدنيا من العدمِ
وكلُّ آيٍ أتى الرُّسلُ الكرامُ بها
فلنما اتصلتْ من نوره بهمِ

وهي نظرية كان يؤمن بها المتصوفة وآمن بها البصري ، وطبيعي أن خلواً بحث يتناولها منها وعدم بيانها فيه دليل بين على ضعف الاستنباط عند صاحبه وأنه فاتته من ورائه استنباطات كثيرة .

٥

دقة التفسير

لعل دقة التفسير أهم صفة ينبغي أن تتوفر في البحث الأدبي ، وهي صفة ترجع في حقيقة الأمر إلى ملكة الباحث ومدى قدرته على تبيين الملل الكلية للظواهر الأدبية ، إذ ما يزال يدرس الملل والأسباب الفرعية حتى ينتهي في الظاهرة إلى أسباب وطل عامة ، تضم حقائق الظاهرة الجزئية وتفسرها تفسيراً دقيقاً . وقد تكون الظاهرة من الغموض بحيث يختلف الباحثون فيها اختلافات كثيرة ، أو قل يختلفون في تفسيرها وتبين أسبابها على نحو ما يلقانا في تفسير شيوخ لهجة أدبية عامة في الجاهلية ، وهي فصحاءنا التي ننتقها اليوم ، فقد ذهب نولندكه إلى أنها تكونت من اللهجات في الحجاز ونجد وإقليم الفرات ، وهذا ليس تفسيراً ، إنما هو تصوير للأقاليم التي سادت فيها . وذهب جويندى إلى أنها لهجة قبيلة بعينها اختارتها من لهجات أهل نجد ، وهو تفسير غامض ، لأنه لم يعين القبيلة المزعومة . وذهب نالسينو إلى أنها لغة قبائل متحدة التي انضوت تحت لواء أمراء كيندة قبيل منتصف القرن الخامس الميلادي ، تولدت من إحدى اللهجات النجدية وهو أيضاً تفسير غامض ، لأنه لا يعين اللهجة النجدية التي تكونت منها تلك اللغة العامة . وزعم فولرز أنها لهجة أعرب نجد واليمامة وأن قريشاً لم تكن تتكلم بها ، وهو ليس تفسيراً ، بل رأى خاطئ كل الخطأ ، لأن القرآن نزل بلغة قريش ، وهي تطابق تلك اللغة العامة تمام المطابقة . وحاول بلاشير أن يضع مخططاً جغرافياً لتلك اللغة الفصحى في الجاهلية يمتد من جنوبي مكة حتى الخليج العربي ومن ضواحي المدينة حتى شمالي الحيرة ، وذهب إلى أن الفصحى

تُشتَقّ من الشعر الجاهلي والقرآن الكريم معاً ، وهذا ليس تفسيراً ، إنما هو بيان للناطقين بها في الجاهلية وحلدهم الجغرافية ، وأيضاً لنصوصها اللغوية . وواضح أن كل هذه التفسيرات تعتمد على الفرض دون أدلة وبراهين سديدة ، وقد أراد بها هؤلاء المستشرقون أن يناقضوا ما استقرّ بين أسلافنا من أن الفصحى التي كانت سائدة في الجاهلية هي لغة قريش ! وهم قبل غيرهم يعرفون تمام المعرفة أن شيوع لهجة في شعب أو أمة دون غيرها من اللهجات لا بد أن تقترن به زعامة سياسية أو روحية أو حضارية تمكّن لها من هذا الشيوع بحيث تصبح لغة الفكر والشعور للجماعة الكبيرة . ونحن إذا بحثنا عن سبب لتفوق لهجة إحدى القبائل النجدية على ما سواها من اللهجات أعوزنا ذلك كما أعوز المستشرقين . على أننا لو بحثنا عن ذلك في قريش لوجدنا أسباباً مختلفة أتاحت لها هذا التفوق ، فقد كان لها في الجاهلية نفوذ روحي واقتصادي وسياسي على القبائل العربية ، إذ كانت حاضرة الكعبة بيت عبادتهم ، وكانت قوافلها التجارية تحمل عروض المحيط الهندي إلى حوض البحر المتوسط وتزوّب محمّلة بالسلع ، وكانت أطراف الجزيرة مزوّعة بين الفرس والروم والحبيش ، فلجأ إليها العرب ، وكانوا يدفعون لها إتاوة في أثناء حجهم إلى الكعبة . وبذلك تعاونت أسباب سياسية واقتصادية ودينية لكي تصبح مكة مهوى أفئدة العرب ولكي يتخللوا لهجتها لغة عامة بينهم يصوغون فيها أدعيتهم الدينية وأفكارهم ومشاعرهم . وإذن فالقول بسيادة اللهجة القرشية لاشك فيه إذ تدعمه أدلة وبراهين قاطعة .

ولعل تفسير الظواهر الشعرية لم يضطرب في عصرنا اضطرب في العصر الأموي ؛ فقد مضى الباحثون من عرب ومستشرقين يظنون أن الشعراء في هذا العصر استمسكوا بالعناصر التقليدية الموروثة عن الشعر الجاهلي ولم يبدلوا في أشعارهم ولم يتطوروا إلا ما كان من ظهور الشعر السامي وظهور الغزل العنبري أو نموه الواسع في نجد وبادي الحجاز . أما بعد ذلك فقد ظل الشعر بصورة التقليدية حتى أرسل الله للعرب المولى فطّروا لهم شعرهم وجدّوا فيه فنوناً من التجديد والتطوير ، وكان العرب قوم يستعصون بطبيعتهم على التطور مهما اختلفت عليهم المؤثرات الروحية والحضارية والثقافية ، وهو ما يخالف طبائع الأمم والشعوب ، ولذلك لا نكاد نرفع

عن شعر هذا العصر ما غشيه من حُجب هذه الأحكام الخاططة حتى نرى صور التطور والتجديد تتحول به إلى ما يشبه عالمًا فنيًا مستقلًا لا يتحضر فيه العرب فحسب ، بل ينغمسون في الترف ، فإذا عمر بن أبي ربيعة يستحلت نطقًا جديدًا من الفزل ، يصور فيه — كما مر بنا — حب المرأة الحجازية العاشقة ، وإذا الوليد بن يزيد يستحلت فن الحرية الشعرية قبل أبي نواس ونظرائه من شعراء العصر العباسي . ويستشعر أصحاب المديح المثالية الدينية الروحية في أشعارهم ، وتعمق في نفر فينظمون في الزهد والتقصف والانصراف عن متاع الحياة الفاني ، على حين يقبس ذو الرمة من هذه الروحية ما يجعله يحس الكون وعناصره — كما أسلفنا — إحساسًا كليًا . وعلى نحو ما تعمل المؤثرات الروحية والحضارية المادية عملاً بعيداً في الشعراء تعمل المؤثرات العقلية ، فإذا شاعر مثل الكميت الربدي الشيعي لا ينظم في الشعر الشيعي السياسي كما تعود الباحثون أن يقولوا ذلك عنه ، بل يتحول بشعره إلى أول دفاع في تاريخ العقيدة الزيدية الشيعية ، فهو لا ينظم قصائد في مديح هذا الإمام الزيدي أوزاك ، وإنما ينظم في الإمامة الزيدية وشروطها ، ويحاور عنها ويجادل على نحو ما كان يجادل ويحاور الحسن البصري معاصريه في القدر وغيره من مسائل علم الكلام . ويعتمد الكميت مثله على تنسيق الأدلة والبراهين وكأننا بلزاء مقالة عقيدية لا قصائد شعرية . وكان علماء اللغة يبحثون لتلاميذهم عن الأشعار الزاهرة بالألفاظ الغريبة ، ولم يلبث أن وجد لهم شاعر يُعنى في أراجيزه بمشد كل ما يمكن من الألفاظ الأبدلة الوحشية ، وهو رُؤبةُ بن العجاج ، وقد تحول بأراجيزه إلى ما يشبه متوناً لغوية لتعليم الناشئة ، فكان بذلك أول من أعدّ لظهور الشعر التعليمي في العصر العباسي . وحتى المهجاء يتطور بتأثير عوامل عقلية واجتماعية ، فإذا جرير والفرزدق ينشآن فيه بالبصرة فناً جديداً ، هو فنّ النفاض ، وهو فن كانت له مقدماته في العصر الجاهلي وصدور الإسلام ، ولكنه يتحول عند الشعارين التميميين إلى مناظرة واسعة ينافع فيها جرير لا عن عشيرته التميمية فحسب ، بل أيضاً عن قيس ضد تميم . ويتصدى له الفرزدق، وكل منهما يستضيء بمناظرات العلماء التي كانا يختطفان إليها في المساجد والمجالس ، فإذا هما يظللان نحو أربعين

عاماً يديران هذه المناظرة الكبيرة التي لم يكن يُراد بها - كما كان يُراد بالمهجع القديم - إلى إثارة القبايل وإشعال نيران الحروب بينها ، وإنما يُراد بها إلى قطع الفراغ المائل عند الجماعة العربية النازلة في البصرة ، فهي تتجمع في سوق المربد لمشاهدة الشاعرين وللهو والتسلية والتصفير والتصفيق . وكل هذه تغيرات وتطورات واسعة النطاق في الشعر العربي لعصر بنى أمية ، ووراءها صور مماثلة كثيرة ، كأن يظهر شعر الشكوى من السجون ، وشعر الحنين إلى الوطن القديم في الصحراء ، وكأن يصور الشعراء فساد الأداة الحاكمة وما كانت تأخذ به الرعية من العسف والمظالم . وبذلك كله يمكن أن يوضع الشعر في العصر الأموي وضماً جديداً تجري فيه بحوث علمية مثمرة . وهناك موضوع طريف في الشعر الأموي ينتظر من يكتبه ، وهو موضوع الالتزام في هذا الشعر ، وهو موضوع خصب إذ يدفع صاحبه إلى الكتابة عن النظريات السياسية المتعارضة ، كتنظيرة القرشية الحجازية ، ونظيرة الخوارج ، ونظيرة الشيعة ، ثم ما كان هناك من ثوار مختلفين ، ويعضى الباحث فيكتب عن الشعر الملتزم الذي يصور هذه الفرق والطوائف ونظرياتها والعدالة التي كانت تؤيدها وتسندها سنداً قوياً ، ويتحدث عن أهم الشعراء الملتزمين الذين عاشوا وماتوا في سبيل الدفاع عن نظرياتهم وآرائهم مثل قطري بن الفجاءة الخارجي وعبيد الله بن الحر والكميت الشيعيين وأعشى همدان الناصر ، ويتحدث عن التزموا نظرية معينة ثم فقدوا التزامهم مثل ابن قيس الرقيات الزبيرى والطرماح الخارجي وكثير الشعبي ، ولا بأس من الحديث عن الشعراء غير الملتزمين من شعراء الغزل والمديح والمهجع والهو والمجون ، وبذلك يتكامل الموضوع . وكل من يعنى بدراسة الشعر في العصر العباسي الأول يلاحظ فيه ظاهرة التزاوج الخصب بين العناصر التقليدية والعناصر التجديدية كما يلاحظ كثرة ما أمدت به بيئة المعتزلة الشعر والشعراء من دقائق المعاني إذ كان أبه الشعراء حينئذ من تلاميذ تلك البيئة ، وفي مقدمتهم بشار وأبو نواس وأبو تمام ، ونرى عند أولهم مشكلة الجبر والاختيار التي طالما تحاور فيها المعتزلة وغيرهم من الكلاميين ، على حين نرى عند ثانيهم نظريات التولد والجزء الذي لا يتجزأ أو الكون مما تجادل فيه النظام وغيره من المعتزلة طويلاً . وتكثر عند

أبى تمام المصطلحات الاعتزالية ، وقد نفذ من خلال ثقافته الكلامية إلى قانون نوافر الأضداد الذى أشرنا إليه والذي أكثر من استيحائه فى خواطره ومعانيه . وكل ذلك يدل على أن الفكر فى العصر العباسى مدين للمعتزلة بما استحدثت من ذخائر المعانى وكنوزها لا فى مجال الاعتزال وعلم الكلام فحسب ، بل أيضاً فى مجال الشعر والشعراء . ومن يدرس الشعوبية فى العصر يلاحظ أنه لا توجد شعوبية بدون زندقة ، فهى الخطب الجزل الممدّ لنار الشعوبية والتعصب الحاقده على العرب ويلتلك يخرج الخُرَيْمىّ وأمثاله بمن طالبوا بالتسوية بين العرب والمولى ، لأنها روح الإسلام وأساس دعوته فلا يُنْعَت من يدعو إليها بالشعوبية . وبما يعظم فيه الخطأ عن هذا العصر ما أشاعه المستشرقون — وتابعهم كثيرون — من أن أصحاب الزهد والتصوف من المسلمين حيثئذ كانوا سلبيين لا يؤدون الواجبات الوطنية ظانين أنهم كانوا مثل رهبان المسيحيين عندهم ، وهو تفسير خاطئ ، لأن زهاد المسلمين لم يفصلوا أنفسهم عن الحياة ولا عاشوا على فتات الموائد ، بل كانوا دائماً يتجرون ويحرفون حرفاً كثيرة ، وكانوا دائماً يلبون نداء الوطن ويتقدمون صفوف الجهاد وتشهد لذلك أشعار أرسل بها عبد الله بن المبارك إلى أحد النسّاك بمكة وضع فيها جهاده لأعداء الله فوق نسكه درجات حتى يسمى عبادته ضرباً من اللعب . وقد ظل الزهاد وأصحاب التصوف يشاركون فى مسئوليات الجهاد طوال العصور الإسلامية ، حتى كانت زواياهم تسمى بالأربطة جمع رباط ، وهو ثغر الحرب إشارة إلى أنها كانت مراكز تجمع لمحاربة الأعداء .

وعلى هذا النحو نحتاج العصور الأدبية عتدنا إلى دراسات جديلة لجميع جوانبها ، وهى دراسات من شأنها حين يأخذ أصحابها أنفسهم بشيء من التعمق أن تحدث تفسيرات دقيقة للحركات الأدبية والحياة العربية ، ولعل عصوراً لم تُظَلِّمْ كما ظَلِّمت العصور المتأخرة وبخاصة عصرى الأيوبيين والمماليك ؛ فقد قيل مراراً وتكراراً إن الشعراء جملوا حيثئذ وجمد معهم الشعر وحبست ينباعه وإنهم عاشوا على اجترار الماضى ومحاكاته محاكاة تقصر عن الأصول قصوراً شديداً . وكل ذلك ظلم لشعراء العصرين الأيوبي والمملوكي ، وهو ظلم جبرّه التفسير الخاطئ

محافظة الشعراء حينئذ ، فقد ظن الباحثون أنها أثر الجحود وركود الفكر وخموده . ولكن كيف يكون هذا الجحود والركود في عصر رُدَّت إلينا فيه قُؤانا الحربية الضارية وسَحَقْنَا الصليبيين والمغول سحقاً ذريعاً ؟ الحق أنه لم يكن هناك ركود ولا خمود ولا تعطل ذهني ، إنما كان هناك محافظة قوية بدافع الاحتفاظ بالشخصية العربية أمام أعدائها المغيرين من حملة الصليب والتتار خشية أن تضعف أو تضمحل أو يصيبها أى وهن من شأنه أن يؤثر على قُؤانا العاتية .

وكما نحتاج إلى دقة التفسير للظواهر الأدبية في العصور المختلفة كذلك نحتاج إليها في تفسير المذاهب الفنية . فذهب مثل مذهب التصنع أو التكلف الشديد الذى ساد في الشعر العربي منذ القرن الرابع للهجرة يحتاج إلى ما يستند من تكلف وتصنع مماثل في الحياة العربية والحضارة الإسلامية ، وما يشهد لذلك أن كان هناك وزير هو المهلبى البغدادى يتناول اللون الواحد من الطعام بملاعق متعددة ، وبذلك سجل أن الوسائل الطبيعية لم تعد كافية لأداء وظيفتها إلا بد أن تعدد وتعتقد ويدخلها التصنع والتحذلق على صور مختلفة ، وقد سرت هذه الروح في الحياة الأدبية . فإذا كاتب بارع مثل بدیع الزمان الهمداني يرى في هذا الجو المتكلف أن يدل على مهارته الأدبية بكتابة رسالة تُقرأ من آخرها إلى أولها بالضبط كما تُقرأ من أولها إلى آخرها ، أو أول سطورها كلها ميم وآخرها جيم ، أو خالية من الألف واللام أو من الحروف المهملة . وينظم كثير من الشعراء قصائد من الحروف المعجمة أو من أختها المهملة أو من الحروف المهموزة أو مما لا تنطبق معه الشنتان . ومضى غير شاعر يعقّد في الجناس وغيره من ألوان البديع الموروثة . والتمست طائفة بعض التراكيب والصيغ الغريبة من النحو واللغة والتشيع والتصوف والفلسفة . وأوفى أبو العلاء في لزومياته على الغاية من هذا التصنع ، فإذا هو يؤلف هذا الديوان الضخم على حروف المعجم ملتزماً في كل حرف أن يأتي ساكناً وعلى الحركات الثلاث ، وكان الشعراء قبله يلتمزون رويّاً أو حرفاً واحداً يختمون به أبيات قصائدهم ومقطوعاتهم ؛ فاشتراط على نفسه أن تُختم قصائده ومقطوعاته فيه بِرَوَيْتَيْنِ أو حرفين . وكأنه أحسن بأن النظم في هذا الديوان لا يزال سهلاً . فالترم الإكثار من اللفظ الغريب ، والتزم الجناس واختار له الألفاظ

الغربية ، واشترط كثيراً أن يكون بين أول كلمة في البيت وآخر كلمة . كل ذلك ليضيق الأبواب والمرات التي يسلكها إلى صناعة التروميات . ولم يكن بهذه اللوازم الدائمة التي تدور في التروميات ، فقد أضاف إليها لوازم عارضة من حين إلى حين اجتلبها من اصطلاحات الفنون والعلوم العربية والدينية ، فإذا التروميات تموج بمصطلحات النحو والعروض والشرعية ، واندفع وراءه كثير من الشعراء في عصره وبعد عصره يسلكون إلى شعرهم هذه الدروب الضيقة التي جعلت شعرهم تصنعاً خالصاً ، حتى ليشبه في بعض منظوماته تمارين هندسية معقدة .

وإذا كانت المذاهب الفنية والعصور الأدبية تحتاج إلى دقة في التفسير فكذلك البحوث في تاريخ البلاغة والنحو ومدارسه التي تكونت فيه على مر الزمن ، ومن يرجع إلى تاريخ البلاغة يلاحظ نص القدماء على أن المتكلمين هم الذين وضعوا في القرنين الثاني والثالث للهجرة أصول البلاغة العربية ، وقد يرجع ذلك إلى ما كانوا يأخضون أنفسهم به من تلقين الشباب في البصرة كيف يفحمون خصومهم وكيف يصوغون كلامهم صياغة تخلب ألباب سامعيهم ، مما جعلهم يعالجون الموضوعين الأساسيين للبلاغة وهما : ماذا نقول وكيف نقول ، على نحو ما يصور ذلك كتاب البيان والتبيين للجاحظ ، وما نثره فيه من ملاحظاته البلاغية وملاحظات غيره من المتكلمين أمثال بشر بن المعتمر والعتابي . وما يلبث أن يظهر في القرن الثالث الهجري كتاب ابن المعتز : « البديع » وفيه يكشف لأول مرة فنونه مجموعة ، وهو يصور ذوقاً محافظاً معلنًا في غير موارد تعصبه للعرب وأن المحدثين لم ينشئوا فنون البديع إنشاء من لدن أنفسهم ، فكل ما لهم فيه إنما هو الإكتار من استخدام هذه الفنون التي سبقهم إليها العرب سبقاً لا شك فيه . ويبدو أن هذه النزعة عند ابن المعتز كانت ردّاً على نزعة تحاول أن تتخذ من فلسفة اليونان وبلاغتهم معايير للبلاغة العربية ، مما جعل البحري يرد عليها ، في أشعار له معروفة ، بأن الشعر لا يحتاج في قيمه البلاغية إلى منطق ولا إلى فلسفة ، ورد عليها معه ابن المعتز . وهي نزعة كانت تشيع في بيئة المتفلسفة ومن قرعوا الترجمات اليونانية بينما كانت تشيع النزعة المحافظة التي مثلها ابن المعتز في بيئة اللغويين . وكانت تتوسط بينهما نزعة معتدلة في بيئة المتكلمين التي كانت تستمع إلى ملاحظات اليونان وغيرهم في البلاغة .

ولكن مع إخضاعها للفكر العربي والتفوق منها ومن ملاحظات العرب أنفسهم في البيان إلى وضع قواعده التي تنضج والنوق العربي الأصل . وقد شاع أن نظرية النظم دفعت عبد القاهر الجرجاني إلى اكتشاف علم المعاني ، وقد تعجب أن نعرف أن القاضي عبد الجبار المعتزلي المتوفى قبله بنحو ستة وخمسين عاماً هو الذي هداه إليها إذردّ فصاحة الكلام وبلاغته إلى أدائه وصياغته التركيبية وما يشيع فيهما من روابط نحوية ، ذاهباً إلى أن جمال النظم والمعنى والصور البيانية تدخل في البلاغة والفصاحة ولكنها ليست ركناً أساسياً من أركانها ، فأركانها الأساسية إنما هي الأداء وخواص التراكيب والنسب النحوية التي يبنى أن تقاس قياساً دقيقاً . وبذلك وضع في يد عبد القاهر مفاتيح النظم الذي لحّنه في كتابه « دلائل الإعجاز » مكتشفاً في تضاعيفه نظريته في المعاني . ودائماً يحسن في بحث تاريخ البلاغة العربية أن نربط بين المباحث البلاغية والحركات الأدبية ، فثلاً يحتل منذ القرن الرابع الهجري بحث السركات الشعرية وقد يفسر ذلك بأن ضرباً من الجمود أخذ يسرى في الشعر العربي ، فإن الشعراء لم يحاولوا التفكير في موضوعات جديدة ، بل ظلوا يبدئون ويعيدون في الموضوعات المطروقة ، وبالتالي ظلوا يكررون ما سبقهم إليه أسلافهم من المعاني والصور البيانية والبدعية ، شاعرين أن أسلافهم لم يكادوا يركبون لهم شيئاً يمكنهم أن يتكروه أو يضيفوه ، فأكبوا على ما خلّقهو ينقلونه ، وكل منهم يحاول حسب مهارته أن يخفي ما جلّه ، حتى يظن سامعه أنه يأتي بجديد ، وهو لم يأت بجديد ، إنما دار وتكلف وأتعب نفسه في غير طائل . وقد وقف لهم البلاغيون والنقاد يردّون أشعارهم إلى أصولها الموروثة موضحين ما نقلوه من المعاني والخواطر وصور البيان والبديع . وعلى هذا النحو يحسن أن يفسّر التطور التاريخي للبلاغة العربية بالتطور الأدبي ، إذ ما زالت البلاغة والأدب يرتبطان ارتباطاً وثيقاً حتى انتهيا إلى الجمود والجفاف الشديد .

ولا ريب في أننا نحتاج حاجة شديدة إلى دقة التفسير في تاريخ النحو . وأول ما يصادفنا من ذلك ما تردّد طويلاً من أن أبا الأسود الدؤليّ المتوفى سنة ٦٧ للهجرة هو الواضع الأول للنحو العربي ، وهو غلط مرجعه إلى أن أبا الأسود وضع أول نقطة يحرر حركات أواخر الكلمات في القرآن الكريم ، فظن بعض القدماء أنه

أول مَنْ وضع العربية ، واختلط الأمر على الرواة ، فظنوا أنه وضع الأبواب الأولى في النحو ، وهو ظن خاطئ . ومن ذلك الظن بأن سيبويه هو المؤسس لمدرسة البصرة النحوية ، وهو أيضاً ظن خاطئ ، ففوسسها أستاذة الخليل بن أحمد الذي أقام صرح النحو العربي بكل ما يجري فيه من نظرية العوامل والمعولات وكل ما يستند من السماع والتعليل والقياس كما يشهد بذلك كتاب سيبويه نفسه . وكان المستشرق الألماني (فايل) ينكر المدرسة الكوفية والبغدادية جميعاً ، فليس في النحو سوى المدرسة البصرية ونحوها البصري ، وهو رأى خاطئ أشد الخطأ إذ كانت هناك مدرسة كوفية أهم أئمتها الفراء ، وكان لهذه المدرسة شخصيتها المتميزة من حيث الاتساع في الرواية ، ومن حيث القياس وبسط أطنابه وقبضها ، ومن حيث التفوذ إلى وضع مصطلحات نحوية جديدة ، ومن حيث الاختلاف في العوامل والمعولات ، ومن حيث التوسع — وبخاصة عند الفراء — في إنكار بعض القراءات . وإذن فالمدرسة الكوفية حقيقة واقعة ، بل هي حقيقة ضخمة لامراء فيها ، أما المدرسة البغدادية فقد تبع (فايل) في رأيه كثير من الباحثين ذاهبين إلى أن من يوضعون فيها إما بصريون وإما كوفيون ، وقالوا إن أهم علمين يمكن أن يُسلكا فيها هما أبو علي الفارسي وتلميذه ابن جني ، وهما حين يذكران البصريين في تصانيفهما يكتبان بكلمة أصحابنا ، وكثيراً ما يطلقان اسم البغداديين على بعض الكوفيين . ومعروف أن المدرسة البغدادية التزمت منهجاً انتخابياً ثابتاً يقوم على انتخاب الآراء من المدرستين البصرية والكوفية والتفوذ إلى آراء اجتهدانية جديدة ، وأنه غلب عليها في أول الأمر النزوع إلى المدرسة الكوفية عند ابن كيسان وابن شقير وابن الخياط ، ثم أخذ يغلب عليها النزوع إلى المدرسة البصرية عند الزجاجي وأبي علي الفارسي وابن جني ، وبذلك يتضح السبب في إطلاق الفارسي وابن جني اسم البغداديين على بعض الكوفيين ، فهما لا يريدان أصحاب المدرسة الكوفية جميعاً ، وإنما يريدان البغداديين ذوي النزعة الكوفية من أمثال ابن كيسان ، كما يتضح السبب في إطلاقهما على أنفسهما أئمةا بصريان ، إذ لا يريدان أنهما بصريان حقاً ، إنما يريدان بذلك التعبير عن نزعتيهما البصرية ، أما بعد ذلك فهما بغداديان ، ينتخبان آراء هملتارة من المدرسة البصرية وتارة من المدرسة الكوفية ، وتارة ثالثة ينفلان إلى آراء جديدة يبتكرانها ابتكاراً .

وهذا التفسير للمدوسيتين البغدادية والكوفية يُظهر بوضوح خطأ بعض المعاصرين في عهده القراء أستاذ المدرسة البغدادية ، وهو خطأ جسيم ، لأنه يقضى إلى بطلان المدرسة الكوفية ، لسبب طبيعي ، وهو أنه اغتصب منها أستاذها الحقيقي ، فتقوض ركنها الأساسى ، بل تقوض بنيانها من قواعد ، وأيضاً فإنه يُقضى إلى بطلان المدرسة البغدادية ، لأنه لا يتضح لها حيثئذٍ منهج دقيق ذو قواعد بيّنة .

وكما تلزم دقة التفسير في المباحث التاريخية للنحو والبلاغة والأدب ومذاهبه الفنية تلزم أيضاً في بحوث الشعراء وخاصة إذا صدروا في أشعارهم عن عقائد شيعية أو أفكار فلسفية أو اعتزالية ، فلا بد أن تُفهم هذه الأفكار والعقائد فهماً دقيقاً ، حتى لا يخطئ الباحث بحط عَشَواء . ويوضح ذلك من بعض الوجوه ابن هاني الأندلسى ، فإنه أذاع في مدائحه للمعز لدين الله الحليقة الفاطمية ما كان يعتنقه الإسماعيليون من عقائد غالية في أئمة تلك الخلافة الشيعية ، إذ كانوا يؤمنون بأن أولئك الأئمة يتوالون في أدوار ، وكل دور يتألف من سبعة منهم ، والسابع مثل المعز هو الإمام الناطق عن القرى الحارقة ، وتنسخ شريعته ما قبلها من الشرائع . وهو العقل الفعّال ، أما من سبقوه في دوره من الأئمة الستة فتفوس كلية ، ويقابل العقل الفعال الله جلّ جلاله ، وكأنه مثله في عالم الطبيعة ، ومن أجل ذلك يسبقون عليه ألقابه وأسماءه ، مما جعل ابن هاني يقول في مליح المعز بيته للشهور :

ما شئتَ لا ما شاءتِ الأقدارُ فاحْكُمْ فَأنتَ الواحدُ القَهَّارُ

وهو بيت لا يفهم عند ابن هاني بل لا يفهم كثير من أشعاره إلا إذا فهمت العقيدة الإسماعيلية ، وما كانت تؤمن به من أن قدرة الله تنتقل إلى الإمام الناطق وعنه تصدر جميع المخلوقات ، ويقولون إنه لو لم يُعرَف بالصفات لما وصل الناس إلى معرفته إذ هو سرمدى الحياة إلى الذات ، إلى غير ذلك من أسس العقيدة الإسماعيلية المعقدة التى أعدتْ - في بعض الأكناء - لتقديس الحاكم بأمر الله . ولا بد من تبين هذه الأسس جميعاً ، حتى يفسر شعر ابن هاني - على أصوانها - تفسيراً دقيقاً ، أما مَنْ يقرؤه قراءة عادية عابرة ظاناً أن مثل البيت السابق في أشعاره إنما هو ضرب من المبالغة المفرطة فإنه يضل الطريق إلى تفسير أشعاره .

وبما يوضح الحاجة الشديدة إلى تعقب الأفكار الاعتزالية في دراسة بعض

الشعراء، ما تردد على ألسنة كثيرين من الباحثين من أن أبا العلاء لم يكن يؤمن إلا بربه ، ولم يكن يؤمن بشيء بعده إلا بالعقل وحده ، فما رآه حقاً فهو حق ، وما رآه باطلاً فهو باطل . والغريب أن من قالوا هذا القول لم يحاولوا أن يصلوه فيه بالمعتزلة ، ولو وصلوه بهم لا تضح الموقف اتضحاً تاماً ، فقد كان المعتزلة منذ بشرين المعتبر في أوائل القرن الثالث الهجري يقدسون العقل ويكبرونه إكباراً عظيماً ، وله في ذلك أشعار مشهورة رواها الحافظ في كتابه الحيوان . وما زالوا يحطونه ويقنسونه حتى ذهب أبو على الجبائي المعتزلي في القرن الثالث الهجري وابنه أبو هاشم — على نحو ما يصور ذلك الشهرستاني — إلى إثبات شريعة عقلية بجانب الشريعة النبوية ، ورداً إلى الأخيرة الأحكام والطاعات التي لا يهتدى إليها فكر ، وعارضهما الأشعري في ذلك خارجاً على أستاذه أبي على مكوناً مذهبه المشهور . ونظن ظناً أن خلافه له في هذه الشريعة التي أثبتتها للعقل بجانب الشريعة النبوية هو الذي جعل أبا العلاء يهاجمه هجوماً عنيفاً في رسالة الغفران ، مصوراً له بأنه ذراع حطمة ، يخطى الدمام المظلمة . ويتصل بذلك أن من زعموا لأبي العلاء إيمانه بالعقل دين سابقه ولاحقه ودون نظر إلى من استمد منهم هذا الإيمان من جللة المعتزلة زعموا أيضاً أنه كان يقدّم العقل على الشرع . بل لعله كان ينكر الشرع إنكاراً لمثل قوله :

وقد كذب الذى يغلو بعقله لتصحیح الشروع إذا مَرَضَنَ*

والشروع هي الشرائع . وكأنما لفهم في البيت تسجله على الشرائع المرض : وهو لا يريد ظاهر القول وأن الشرائع مريضة ، ولا تستطيع العقول أن تبرئها أو تشفيها من مرضها ، وإنما يريد أن أسبابها قد تخفى أو قل عليها ، فلا يقف العقل على حقائقها فيظن أنها فاسدة . أو كما يقول أبو العلاء مريضة . والعقل هو المريض الفاسد . ومن الممكن أن يكون البيت إشارة إلى مذهب الجبائيين آنف الذكر وأن هناك شريعة عقلية وشريعة نبوية تقابها لا تخضع للعقل وتبلياته ، ومعروف أن أهل السنة أنفسهم يذهبون إلى أن في الشريعة أشياء تؤمن بها تعبداً ، وينبغي ألاّ نحاول فهمها عن طريق العقل رضاً وتسليماً وانقياداً . وإذن فليس في البيت إنكار للشرع ولا ما يشبه الإنكار . وإنما كل ما فيه أن عقل الإنسان يتسع قياسه وتعليقه في الأمور المختلفة ، حتى إذا

انتهى إلى الشرائع وجب أن يقف عند حدّه ، وخاصة في الأمور الغامضة أو المشكلة ، وما يلبث أن يصرح بذلك إذ يقول عقب البيت السالف :

غَدَتْ حُجُجُ الْكَلَامِ حَجًّا غَدِيرٍ وَشَيْكًا يَنْمَعِدْنَ وَيَنْتَقِضْنَ
وَلِلْأَشْيَاءِ عَلَاتٌ وَلَوْلَا خَطُوبُ الْجِسْمِ لَمَا رَفِضْنَ
وْغَارَتْ لِانْصِرَامِ حَبِّ مِيَاهٍ وَكُنَّ عَلَى تَرَادُفِهِ يَفِضْنَ

والحجاء : التقاعات جمع حجة ، وهو يقول إن حجج العقول لا تكاد تثبت لها حقيقة ، فهي كنفقات المياه حين تسقط في غدير يكونها ، لا تلبث أن تتلاشى بمجرد انقعاها ، ويقول إن للأشياء عللاً وأسباباً ، توجد بوجودها وتعدم بانعدامها ، كما أن المياه تنفص إذا هطل الحيا أو المطر ، حتى إذا توقفت غارت المياه دون مآب . وكأنه يريد أن يقول بعد أن وهن حجج العقول إن لكل ما في الشريعة علة وإن غابت عن الفطن والبصائر النافذة . ومربنا أن أبا العلاء كان يهاجم الديانات وهو يريد أصحابها الذين زاغوا عن هداها ، ولم نذكر تفسيراً لهذا الهجوم ، وفي رأينا أن الذي دفعه في أكثر الأمر إليه إنما هو المذهب الإسماعيلي الغالي الذي أشرنا إليه في حديثنا عن ابن هاني والذي كانت تشيعه الدولة الفاطمية في مصر وما تبعها من ديار الشام ، وكان دعاها لا يزالون يتمثلون الخليفة عقلاً فعلاً يدبر شئون الكون ، وكان أبا العلاء إنما كان يصرخ بأشعاره في وجوه علماء الدين الذين كانوا يدعون للمذهب الإسماعيلي في عصره ولا يأخذون على يده ويدعائه ، ومن لا يلتفت إلى ذلك يخفى عليه التفسير الصحيح لمتافه بعلماء الدين وحملاته العنيفة عليهم في قسوة شديدة .

ولنترك شعراءنا القلماء إلى شعرائنا المحدثين ، فسنجد عندهم كثير من الجوانب التي يعوزها التفسير الدقيق ، ونضرب لذلك مثلين هما : شوقي والبارودي ، أما شوقي فقد ذكر عباس محمود العقاد وغيره من النقاد من الحملة عليه حملة نكراء لأنه لا يعبر في أشعاره عن ذاته وأهوائه وميوله وخواطره النفسية ، وكأنهم لم يقيموا وزناً لتغنيهِ الرائع بمشاعر قومه في وطنه والأوطان العربية ؛ سواء المشاعر الوطنية أم القومية أم الدينية ، وكذلك لم يقيموا وزناً لتغنيهِ بأعجادنا الغابرة وكفاحنا ضد الاستعمار ، وهو غناء

يضمه كل عربي إلى صدره لأنه يعبر عن روحه وقلبه ، ومع ذلك ظلت الحملة العنيفة وتكاثر الغبار الكثيف حتى حال بين الباحثين وبين رؤية حقايقه الأدبية ، وكأنهم لم يتنبهوا إلى أن الشعراء ينقسمون إلى فريقين : ذاتيين وغيريين ، والأولون يتغنون بعواطفهم ومشاعرهم الفردية ، والثانيون يتغنون بعواطف الجماهير ومشاعرهم الجماعية ، وينبني ألا نرى على الثانيين فإنهم أكثر ملائمة للجماهير وشعوبهم من الأولين ، والشاعر لا يقاس بلبائته وغيريته وإنما يقاس بفنّه وبراعته فيه ، وكان شوقي من البراعة الشعرية بحيث عُدَّ - غير منازع - أكبر شاعر في عصره . ويحمل طه حسين وغيره على شوقي حملات شعواء لاستخدامه في أشعاره بعض عناصر قديمة مثل بربر الرمل أو سرب ظبائه مصوراً به بعض العناري الفاتنات ، وشمل السيف والرمح يستخلفهما في وصف الحرب الحديثة . ومعروف عن الشعراء الغربيين استخدامهم في أشعارهم أشياء يونانية ورومانية كثيرة مما يلفت إلى أن استخدام شوقي في أشعاره لتلك الأشياء لا يقصده اللاتاة ، وإنما يتخلده رمزاً ، فهو يرمز ببربر الرمل عن العناري ليكسب الموقف روعة يضيفها القدم ، وكذلك الشأن في ذكره السيف والرمح ، فكلها أشياء لا يريد لها شوقي للاتاة ، وإنما يريد لها لتضفي على أشعاره روعة ، وهي لذلك لا تدل أو لا يريد لها دالة على معانيها الأصلية للقيقة ، إذ هي رموز فقدت معانيها القديمة وأصبحت تدل على معان متجددة ، يتصل فيها حاضر الشعر عنده بماضيه ، وكأنهما يتعانقان . وكلنا نعرف أن الإنسان لا يستطيع أن يفصل عن ماضيه وكذلك الأمم والشعوب ، فكل شعب تاريخه ، وكذلك الآداب فكل أدب ماضيه الذي يتشابه معه ، وهو تشابه يعني اللوام والاستمرار الحى وكان شوقي من فقاذ البصيرة بحيث ظل شعره متشابكاً مع عناصر الشعر الموروثة التي طالما تفتى بها آباؤه وأسلافه .

وكان تشابه شعر البارودي بهذه العناصر أشد إيماناً من تشابه شعر شوقي ، مما جعل بعض النقاد يذهب إلى أنه كان ينظم بأذنه لا بعينه ، يعنى أنه لم يكن يصدر عن نفسه وما يراه تحت بصره في أشعاره وإنما كان يصدر عن محفوظه من الشعر القديم ، وهو اتهام شديد ، ومن الحق أنه كان يشعر بعينه لا بأذنه مع الاعتراف بأنه كان صاحب أذن مرهقة أعدته لتمثل تمثلاً رائعاً ناعراً صياغة

الشعر الموروثة في صورها الناصعة القديمة قبل أن تستدير من حولها قيود البديع والكلف الغليظة . وبذلك حرّر الشعر الحديث من غشائيات العصور المتأخرة مع وصله من جهة بصياغته القديمة الكاملة المحكمة ، ومن جهة ثانية بجياته وحياة أمته ، وهو وصل جعل الشعر عنده يتوهج شره توهجاً ، بحيث عدّ أباً للشعر الحديث ومدارسه مهما تفاوتت اتجاهاتها بين المحافظة والتجديد ، المحافظة في الصياغة والتجديد في المضمون ، فقد تخرج في المدروسة الحربية وانطبعت في نفسه مشاعر الفارس العربي القديم واشترك في حروب كريت وفي حروب البلقان ، وصوّر تجاربه فيها تصويراً رائعاً مع ما فسح في شعره للمحب ووصف الحمر والتغنى بجمال الطبيعة . وشارك مبكراً في الحركة الوطنية ، وقذف بأشعاره حُمساً متأججة ، صوّر فيها مشاعره ومشاعر قومه نائراً بإسماعيل وتوفيق ثورة عنيفة ، ويسّقى إلى مرنديب وتظل الثورة تخرج بنفسه ، ويتغنى غناء حزيناً مذبياً فيه حيناً شجياً إلى وطنه وأسرته يُعدّ من آياته التي ليس لها سابقة ولا لاحقة في تاريخ الشعر العربي . وبذلك كله لم يخرج له إمعانه في استخدام العناصر الشعرية الموروثة من عالم البصر إلى عالم السمع ، إذ كان يستخدمها رموزاً للتعبير عن معانيه ، حتى يمتزج الحديد والقديم في شعره هذا الامتزاج الذي لا يزال يستحوذ على كيان سامعيه ، وكان متاعه يفصل من قلوبهم ومن كل حياتهم بحاضرها وماضيها ، متاع هنيء يغدّي العقول والأفئدة .

وعلى هذا النحو لا بد أن يُستندَ البحث الأدبي بتفسير يعمّه ، وتفسيرات تتداخل في بنائه العام ، بحيث لا يجرى الكلام على عواهنه ، وإنما توضع له العلل والأسباب التي تجعل منه عملاً مترابطاً محكمًا شدّت أجزاؤه بعضها إلى بعض شدّاً وثيقاً .

٦

التنسيق والتحليل

لا بد للباحث الأدبي من القدرة على التنسيق للنصوص الأدبية ، وهي ملكة تنشأ من طول الإكباب على قراءة الشعر وآثار الأدباء في القديم والحديث ، بحيث تصبح استجابة صاحبها لما يقرأ استجابة صادقة . وهي أول خطوة في البحث الأدبي ،

فلا بد أن يحسّ الباحث بالعمل الأدبي ويشعر بأنه أثّر فيه بروعته ، أو قل لا بد أن تتكوّن عنده حاسة فنية تمكّنه من أن يتلوّقه تلقّواً سليماً ، وهو تلقّو يتأثّر بشخصيتنا وما يمتزج فيها من الشاعر والأحاسيس والأهواء والعادات ، ومن أجل ذلك يدخل فيه غير قليل من معتقداتنا وأخلاقنا وأفكارنا ، وينبئ أن نجرّده من كل عنصر يفسده حتى يكون تلقّواً سليماً . وحتى تكون استجابتنا للعمل الأدبي استجابة صحيحة ، أو قل حتى يكون تمنّنا به تمنّواً سليماً .

وحين نحكي هذا التمتع وأصداءه في نفوسنا نكون قد بدأنا خطواتنا نحو البحث الأدبي ، ولكنها خطوات أولية . فالبحث الأدبي لا يمكن بوصف أحاسيس الباحث إزاء الآثار الأدبية ، بل يحاول أن يعلل هذه الأحاسيس وأن ينتقل من التلقّو إلى العلل والأسباب انتقالاً يحلّل في تضاعيفه الأثر الأدبي تحليلاً يوضح عناصر جماله وتأثيره في النفوس . وإذا كان التلقّو هو الأساس الذي يقوم عليه البحث الأدبي فإن التحليل هو البناء كله أو قل ينبئ أن يكون البناء كله ، فكل ظاهرة وكل قصيدة وكل عمل أدبي وكل أديب ، كل ذلك ينبئ أن يحلّل إلى العناصر التي يتكوّن منها ، أو قل ينبئ أن يفصل بعضها عن بعض حتى تُرى بوضوح واضحة وحتى تُعرّف معرفة دقيقة ، فمثلاً فنّ زهير في العصر الجاهلي يردّ إلى العناية بالتصوير ، والتصوير يحلّل إلى الاعتماد على التفاصيل والزمان والمكان واللون واستخدام العبارات التي تعطي المصوّرات قوة المنظورات والعناية بالصور الغريبة غير المألوفة . وشاعر مثل أبي تمام يحلّل الفنّ عنده ، باستخدامه لألوان الجناس والطباق والمشاكلة والتصوير ممزجة بحيث يتشيع اللون بألوان أخرى تطوّقه أو تعانقه أو تقع في ذروته أو حاشيته ، وكأنما تبدّل هيئة اللون بما يمازجه من ألوان أخرى ، ويحلّل التصوير عنده فإذا منه تدبّج وتجسيم وتشخيص وصور خيالية مبتكرة لا تكاد تُحصّى ، ويزدّج ذلك كله بالفلسفة والثقافة العميقة ، فينتشر في أشعاره غموض حالم كنموض الطبيعة في أوقات السحر مع ما يشيع فيها من الرمز ونوافر الأضداد البهجة والأقيسة الفنية ، ومع محاولة الكشف عن حقائق الحياة في أغوارها الخبيثة ، ومع المزاجية بين العقل والحس والشعر مزاجية رائعة . وفنّ شاعر مثل المتنبي تحلّل مصادر روعته بتجسيده لمعانى العروبة وأحاسيسها ولعانى الفتوة والبطولة وتصوره الرائع

للاعتداد بالنفس والترف عن الدنيا والإحساس الذي لا يُحَدُّ بالكرامة وما يشيع في شعره من التشاؤم والتفكير في حقائق الحياة وتجاربها الكثيرة . وهو في تضاعيف ذلك يتصنع للغريب من اللغة والأساليب الشاذة؛ وللأفكار والصيغ الفلسفية ولبعض عبارات شيعة وصوفية . ولم يمنعه هذا التصنع وما يُطَوِّى فيه من صور تكلف أن يخلق في الأجواء العليا للشعر العربي ، وكانت أجنحته من القوة بحيث انتهى إلى سَمَتٍ لم يكد يرتفع إليه شاعر قبله . وفن شاعر مثل مهيار يحلُّ ما فيه من تلفيق مصدره تطويل المعاني بأساليب من اللف والدوران وإتيانها من بعيد ، وبذلك تسقط منها — إلا في أمثلة قليلة — الحدَّة والركيز اللذان يمتاز بهما الشعر العربي عند بشار مثلاً أو عند أبي تمام أو عند المتنبي ، ويسقط كذلك الشعور الحاد ، وتشيع مكانه الميوعة والليونة والرفة المتناهية والإفراط في الحس والشعور ، وتفقد غالباً ما يكون في المواطن من حرارة وقوة وحدة .

وعلى نحو ما ينبغي من التحليل لفن الشاعر ينبغي تحليل شخصيته في كتابات التاريخ الأدبي بحيث تُردُّ إلى العناصر الداخلية والخارجية ، أو بعبارة أخرى العناصر التي تُجَمِّعُ من حياة الشاعر وآثاره ومن بيئته وعصره ، إذ هو ثمرة ظروف كثيرة متشابكة ، منها ما يرجع إلى ظروف مجتمعه ومنها ما يرجع إلى ظروف أسرته الاقتصادية وظروف تربيته والمؤثرات الذاتية والثقافية التي عملت في تكوينه ، والظروف الدينية والاعتقادية التي أحاطت به وما تقلَّب فيه من فضائل ونقائص في حياته وعلاقاته بالناس من حوله . وأيضاً فقد لإحدى حواصمه — كحاسة البصر مثلاً — إن كان فقدما . ومن كل ذلك ومن أعمال الشاعر وآثاره تسوَّى له ملامح شخصيته البَيِّنَة . ونضرب للملك مثلاً يَصوِّرُ — من بعض الوجوه — رسم الشخصية الأدبية وملاحمها المكونة لها والعناصر التي امتزجت وألغتها ، وهو عن بشار وبعض على هذا النمط :

« لم تكن طبيعة بشار بسيطة ولا ساذجة ، بل كانت معقدة ، فقد كان فارساً الأصل وورث عن الفرس حدَّة في المزاج ، ونشأ قنّاً ابن قنٍّ ، ووُلد أعمى لا يُبْصِرُ ، وكان لذلك يحسّ بغير قليل من المرارة ، وضاعفها في نفسه فقر أسرته وتخلّفها في المجتمع ، وقد رُبِّيَ في مَهْدٍ عربي ، فأثقت العربية وتمثَّل سليقتها بكل

مقوماتها . وسرعان ما أخذ يختلف إلى حلقات المتكلمين بالمسجد الجامع يستمع إلى محاوراتهم لأصحاب الملل والأهواء المختلفة . وليس من ريب في أنه اطلع على ما نقله ابن المقفع إلى العربية من الآداب الفارسية ومن الآراء المزدكية والمناوية ، وكان ذلك كله مبيهاً في أن يحدث تشويش في فكره وأن تمتلئ ، نفسه بالشك والحيرة ، ولم يستطع التخلص من ذلك ، فتحولَ زنديقاً يُبغض للدين الخفيف ، حتى إذا نجحت الثورة العباسية تحول شعوبياً يُبغض العرب والعروبة . وكانت بيئته تكثف بالجواري والقيان ممن لا يعصمهم من الغواية دين ولا عُرْف ، فاختلف بهم ، وتزل فيهن غزلاً حسيّاً ، وربما دفعه فقد بصره إلى ذلك من بعض الوجوه إذ الضرير لا يرى الجمال ببصره ، إنما يحسه بلمسه ويده . ويتسع جشعه الجسدي حتى ليصبح غزله في بعض جوانبه ضرباً من صياح الغريزة النوعية الذي ينبو عن اللبيق » .

وواضح أن هذه القطعة تضم الملامح الأساسية التي تكون شخصية بشار ، فهو فارسيّ حاد المزاج ، وهو عبد ابن عبد ، وهو أعمى ، وهو من أسرة بائسة ، وقد تلقن الفصاحة في بيئة عربية فصيحة ، وتثقف وأكب على كتب الزنادقة ، مما أشاع في نفسه البغض للدين الخفيف وأهله ، حتى إذا قامت الدولة العباسية وظفر معها الفرس بالعرب أعلن شعوبيته ، وكان يختلط ببحار لا يعصمهم دين ولا تقاليد فانزل في غزل حسي ، وأضرمه في نفسه فقد بصره ، إذ لم يكن يحس الجدال إلا إحساساً مادياً ، فتحول عنده إلى جشع جسدي لا يشبع ولا يروى ، حتى ليصبح به صياحاً مزرباً .

وعلى هذا النحو تُرسم دائماً مع كل كاتب وشاعر المؤثرات التي اشركت في تكوين شخصيته الأدبية ، فالبارودي مثلاً بلا حظّ عنده عنصر شركسي أورثه حدة في المزاج وميلاً إلى حياة الحرب والفروسية ، وعنصر عربي اكتسبه من قراءته للشعر القديم ، وعنصر ثقافي من قراءاته الآداب التركية والفارسية ، ثم عنصر البيئة المصرية التي أثرت مشاهدتها في نفسه والتي تعمقت أحاسيسها القوية والسياسية بروحه وكيانه ، حتى غدا شاعر مصر الناطق عن مشاعرها نطقاً صادقاً . وبلا حظ

عند إسماعيل صبرى أنه قاهرى يصلو عن الروح القاهرة المصرية وما اشتهر به أهل القاهرة من المائدة والرقعة وخفة الروح والدعابة ، وقد تعلم فى فرنسا وعكف على الآداب الفرنسية الرومانسية عند لا مارتين وأضرابه ، مما نرى آثاره عنده فى تمثله لبعض أمثال وعبارات فرنسية ، وكان يختلط بنبوات السيدات المصريات وقد أشبهت من بعض الوجوه نبوات السيدات الفرنسيات ، وكان لها تأثير بعيد فى مزاجه واختلط — عن طريق قراءاته المتصلة — بأسلافه السابقين من الشعراء ، وخاصة الشاعر الوجداني البهاء زهير والشاعر الصوفى ابن الفارض ، وكل هذه العناصر أسهمت فى تكوين شاعريته .

وكما تحلل المثرات التى كوَّنت شخصيات الأدباء ينبغى أن تحلل المثرات التى تعاونت على تكوين غرض معين عند الشاعر والكاتب ، والأخرى التى طبعت إنتاجه وآثاره بطوابع معينة ، ونضرب لتحليل الغرض المعين مثلاً واحداً هو غزل ابن أبى ربيعة فقد كان من أسرة ثرية ثراء طائلاً ونشأ بمكة وحيداً لأمه اليمينية وكان لها أثر عميق فى تكوين نفسيته . إذ ربته تربية كلها دلال ، وكان جميلاً فاشد ولعها به وعُشيت — يسعها ثراء زوجها — بزيته وعطوره . وكان المجتمع المكي حينئذ يتطور بتأثير الرقيق الروى والغامضى الذى زخرت به مكة عقب الفتوح ، وقد عصى للمكيين بفن الغناء ، كما عصى بمدحهم بكل أسباب التحضر والترف فى المطعم والملبس وفنون الزينة . واكتظت القصور بالجواري . وكل ذلك جعل المرأة التى يتنزل بها عمر تختلف عن أمها وجدتها ؛ فهى منعمة وتخدمها الجوارى الأجنبية وتقضى أطرافاً من أوقاتها فى الاستماع إلى الغناء . وبذلك كانت أول ظاهرة فى غزل عمر أن المرأة التى يتنزل بها متحضرة ، وكانت تلقى الشباب لقاء كريماً لقاء تحفه الكرامة ، إذ كانت تعتد بآبائها وأبناء عمومتهما الفاتحين للعالم القديم ، فكانت تبرز للشباب وتحدثهم . وكان من أسباب اندفاعها نحوهم اكتظاظ مكة بالجوارى الأجنبية وخروج كثيرين من الغتيان والشبان للغزو والجهاد ، فكانت الفتاة القرشية تلقى من بقى منهم محاولة أن تجذبهم إليها من هؤلاء الجوارى . وأتيح لها أن تتحضر وأن تستشعر حريتها وكرامتها إلى أقصى حد وأن تنعم بأسباب الترف والتعظيم ، على نحو ما نرى عند عمر ، إذ نراها منعمة مرفقة بحف بها الجوارى من

كل جنس . وقد جعلت معاشرته عمر لأمه تتيج له التعرف على النساء القرشيات اللاتي كن يزرنها ، وجعل يختلط بهن ، فعرف عن قرب نفسية المرأة وصورتها في شعره هي وما يجري في دخالها من وساوس وترهات وأحاميس مختلفة . وكان لتعلق أمه به أثر بعيد في روحه ، إذ تخيل النساء والفتيات من حوله يتعلقن به ، وإذا غزله يصبح غزل معشوق لا عاشق مما جعله يتفرد فيه بشخصية واضحة ، إذ انعكست العاطفة عنده ، فإذا هو يصور كيف كانت الفتيات والنساء يطلبنه ويتصدّين له ويلهجن باسمه وقد أفرح الحب بجنونهن وقلوبهن وهو يُدلّ عليهن ويصدّ عنهن ويهجرهن دون إساءة أو ذنب يقرفته ، وهن يتولن ويهيمن به ويتمنن نظرة عطف ، وهو مغرّق في دلاله وتيه وانصرافه . وبذلك كان عمر متفرد الشخصية في غزله . وقد أجرى فيه بين الفتيات حواراً كثيراً عن جماله وعن تعلقهن به وألمهن من هجره وصدّه ، مما طبعه بطابع الحوار والقصص . وقصر نفسه على الغزل أو كاد هو وشعراء مكة والمدينة من حوله ، وكان الغزل يأتي عارضاً أو وسيلة إلى غيره من الأغراض عند الشاعر الجاهلي ، أما عند عمر وأضرابه من المكيين والمدنيين فـ كان هو الغاية والوسيلة معاً ، فهم لا ينظمون في أغراض سواه ، إلا ما قد يحدث عفواً ، وعمر بالذات لم ينظم أشعاراً في غير الغزل . وهي ظاهرة ترجع إلى مؤثرات نفسية واجتماعية ، أما النفسية فردّها إلى شعور الفرد بنفسه في المدينتين الحجازيتين ، وكان في الجاهلية يمتنّى في قبيلته ولا يحسّ لنفسه بوجود من دونها وهو لذلك ينتنّى بوقائعها الحربية ومفانئها ويمدح ساداتها ويهجو خصومها ، أما في هذا العصر فإن شباب المدينة ومكة كان يشعر بأنه وريث كسرى وقبصر وأن الدنيا تدلن له وتخضع ، مما ولّد فيه شعوراً عميقاً بنفسه ، وجعل الشعر يتحول من الحديث عن القبيلة إلى الحديث عن النفس ومشاعرها إزاء العاطفة الخالدة عاطفة الحب الإنسانية . أما المؤثرات الاجتماعية في هذا الغزل فتُردّ إلى تحضر المرأة وما حظيت به من الحرية الكريمة ، وإلى مؤثر مهم هو حاجة الجماعة في المدينتين الحجازيتين إلى ضرب من اللهو البريء تقطع به أوقات فراغها ، وقد هيّأه لها الرقيق الأجنبي بتطويره للفنّاء العربي وإقبال أهل المدينتين عليه إقبالاً منقطع النظير ، حتى غدت كل منهما كأنها مسرح كبير للمغنين والمغنيات ، وهو مسرح كانت

الحفلات فيه تُعقدُ يومياً ، وكان المعين الذى يستمد منه أغانيه والذى لا يكاد ينضب هو غزليات عمر بن أبى ربيعة ، وكان المغنون والمغنيات ما يزالون يستحثونه على صنع مقطوعات جديدة . وأثر ذلك تأثيراً واسعاً فى غزله : إذ جعله فى جمهوره أغاني تتألف من مقطوعات ترتفع بها أصوات المغنين والمغنيات فى نوادى المدينيتين ودورهما ومنتزهاتهما . وكان لذلك آثار بعيدة فى شعره ، إذ مضى يختار الأوزان الخفيفة حتى تلائم نظرية الغناء الجديدة التى استحدثتها الموالى ، من مثل أوزان الخفيف والرملى والمتقارب ، وحتى يحملوها من الألحان والألغام ما يريدون . وليس ذلك فحسب ، فإنه التمس أيضاً تقصير الأوزان وتجزئتها ، ومن أجل ذلك تكثر المحزوزات فى أشعاره كثرة مفرطة ، وأيضاً فإنه بنى أغانيه من لغة سهلة خفيفة تكاد تنزل إلى اللغة اليومية ، حتى لا يستعصى فهمها على الموالى الذين كانوا يفتنون فيها ، وحتى يتلقوها ويقبلوا عليها مستحسنين معجبين .

وعلى نحو ما تحلل أغراض الشعراء وشخصياتهم تحلل اتجاهاتهم الجديدة الفردية والجماعية ، ويوضح ماقد يكون فى أحد الاتجاهات عند شاعر معاصر من تأثيرات غربية أذكت الحلوة الفنية فيه ، مع بيان مدى احتفاظه بشخصية شعرنا العربى على مر العصور وكيف أنه مهما أوغل فى تجديده يرتبط بوشائج نفسية وروحية وفنية تصل بينه وبين الشعر العربى الموروث وصلاً وثيقاً ، مما يؤكد إحساسه بالأجيال السابقة من ناحية الأفكار والمشاعر ومن النواحي الجمالية . فهو يحس ذلك كله ، ويحس أيضاً نفسه وعصره ، واصلًا بين الحاضر والماضى واصلًا خصباً مثمراً ، ولتوضح ذلك ببعض الأمثلة . فالتشاؤم فى شعر عبد الرحمن شكرى المستوعب لكثير من التراث الإنسانى والعربى يُدرَس من خلال التعرف على معاناة الإنسان لأزمة الحياة وما يجرى فيها من خير وشر ، مما دفع كثيرين من قديم إلى التشاؤم الشديد . وتوضح فى إجمال أسراب هذا التشاؤم فى العصر الجاهلى ، ويلور الزمن بالعرب وتكثر سيئات الحكم الأموى وما طوى فيه من ظلم وعسف ، ويطالب الخوارج والشيعه بالعدل والمساواة . وينشأ تشاؤم واسع وكان إصلاح أداة الحكم لا يمكن أن يتحقق . ثم يكون العصر العباسى عصر الفلاسفة والشك والإحاد ويرين التشاؤم على كثير من النفوس .

وتضطرب الحياة العربية اضطراباً شديداً ، ويشور الزنج والقرامطة ، ويكثر الشعر الأسود الحزين المليء بالفضيق والكآبة ، ويمثل ذلك المتنبي خير تمثيل بما يعرض من الحقائق السياسية والاجتماعية القائمة وحقائق الحياة المشحونة بالسواد . ويخلفه أبو العلاء فيبلغ التشاؤم عنده غايته وتصبح الحياة عنده أهوالاً طويلة وآلاماً ثقيلة . ثم يعرض تشاؤم عبد الرحمن شكرى ودوافعه التي تترد إلى إحساس الشباب المصري إحساساً عميقاً بالآلام ممضة لعهد الاحتلال الإنجليزي البغيض ، مما جعل اليأس يسرى في جميع النفوس ويسرى معه تشاؤم أسود كتيب ، تعمق روح شكرى ، فإذا هو يعكف على قراءة شعراء التشاؤم من العرب أمثال ابن الرومي والمتنبي وأبي العلاء . كما يعكف على قراءة شعراء الرومانسية المتشائمين من الغربيين الذين كان يصيبهم نفس اللأواء ، ويتجسد التشاؤم عنده في كل ما يعرض له من حب ووصف طبيعة وغيرهما ، حتى ليصبح محنة لا يجد منها شكرى خلاصاً . وهو يصدر فيه عن النفس المصرية في عصر الاحتلال وما كان يبتهظها من هموم وآلام ومع ذلك يلاحظ الباحث إشعاعات من الأمل وأصواته تنفست من أفق هذا التشاؤم المرير ، بحيث تجعله خيراً طاعماً ، وبحيث تطابق بينه وبين نفوس الشباب المصري حيثئذ ، فهم مع تشاؤمهم تلمع دائماً أمامهم آمال في التخلص من ظلم المحتل وطمغياته .

وقد أكثر الباحثون من الحديث عن تأثير شعراء المهاجر الأمريكي بالآداب الغربية وخاصة آداب النزعة الرومانسية ، ومن المحقق أنهم يتأثرون بالروح الشرقية تأثراً واسعاً ، وهو تأثير يتضح في ضروب من الحس التاريخي تصل بين هؤلاء الشعراء المهاجرين وأسلافهم اتصالاً دائماً مستمراً لا ينقطع ، حتى في رحلاتهم الخيالية كرحلة فوزى المعلوف : « على سباسط الرياح » ورحلة شفيق معلوف : « عبقر » . ومن الملامح الشرقية القوية في أشعارهم الحنين إلى أوطانهم ، وكأنهم فارقوها بأجسادهم ، أما أرواحهم فظلت مشلولة إليها وإلى معاملها وترايبها وصخورها ورياضها ، وظلوا يحسون في أعماقهم الغربة ، وكأنهم خرجوا من قلمس الأقداس وإنهم ليتمنون أن يلغفوا فيه . وحصلهم تعلقهم بأوطانهم يشورون على حياتهم الجديدة في المدن الأمريكية ويدعون دعوة حارة إلى عالم الطبيعة والغاب وكأنهم يرمزون به إلى أوطانهم

وفراديسهم المفقودة ، وقد ملأ خروجهم من هذه الفراديس نفوسهم بأحاسيس اليأس والشفاء والحزن ، فجلل كثيراً من أشعارهم تشاؤم أسود قائم على حسرة ولوعة وشقاء وعناء . وسادت عند قمر منهم نزعة صوفية تستمد من يتابع الشرق الروحية ، ويتأثر غير شاعر بقصيدة ابن سينا العينية عن النفس وهبوطها في الجسد وفزوعها عنه إلى الانفصال ، حتى ترتفع عما هبطت فيه من الحضيض الأسفل . وتسود عند كثيرين منهم نزعة تقريرية قوية تسيطر على أشعارهم ، فإذا هي تغسل غسلا من الغموض والإيماء والرمز وما يشبه الرمز ، لأنهم أبناء الصحراء العربية ، وكل ما في الصحراء عارٍ لا يستر حجاب ، ومن هنا كنا نشعر ونحن في المهاجر الأمريكي أننا يلزأ شعري لغة وروحاً وعقلاً وقلباً وحساً وشعوراً .

ومن المهم أن يلاحظ الباحث ما قد يكون ألمٌ بالأديب أو رافقه من أمراض فإن ذلك قد يكون له أثر بعيد في تحليل بعض الاتجاهات عنده أو بعض الظواهر . ونضرب لذلك بعض أمثلة ، أما المثل الأول فالباحظ الذي عاش مصاباً بالفلج نحو ثلاثين عاماً ، ألف فيها أشهر كتبه وهي : الحيوان والبيان والتبين والبخلاء وغير رسالة من رسائله الكثيرة . ولا شك في أن هذا المرض الذي أصيب به الباحظ هو السر في كثرة الاستطرادات في كتاباته ، إذ اضطره ألا يستقر طويلاً عند موضوع يعرضه ، فكثرت عنده الخلل في الكلام ، وكثرت تقطيع نظامه ، وكثرت اضطراب نسقه وسياقه . واضطره المرض ألا يكتب بنفسه وأن يُملى عليه ، وطبع هذا الإملاء كتاباته بطابع المحاضرة وكتب الإملاءات من حيث الإيجاز الشديد في بعض المواطن والإطناب أحياناً دون داع ، وأيضاً فقد كان حين يملئ كلامه يسمع نفسه في أثناء إملائه أو قل يسمع كلامه ، فيحاول أن يرضى سمعه وسمع من يُملى عليه ، مما جعله يُعنى باصطفاء ألفاظه وجرس كلماته ، حتى تلذ اللسان كما تلذ الآذان . وهذا هو السبب في أن أساليبه تملج بالازدواج الصوتي حتى تقع من نفس السامع موقعاً حسناً . وللإملاء عنده طابع آخر هو طابع التكرار والرداد حتى يستوفي ما يريد من الأداء الموسيقي البديع . ومثل ثانٍ ، هو مصطفى صادق الرافعي الذي فقد سمعه في السابعة عشرة من عمره ، فعاش أصمٌ لا يسمع

أى صوت من حوله ، عاش يَحْيَى بين الناس غريباً عنهم ، يتحدث إليهم ولا يسمعونهم ، وكان لذلك أثر بعيد في أدبه ، إذ عاش في أفكاره معيشة ذهنية داخلية كان يُنفِص فيها إلى ذات نفسه وعقله ، متجولاً جولات مجردة في باطن الحقائق والأفكار مسلطاً عليها إشعاعاته العقلية . وبذلك انفرد من كتّاب عصره بطوايح خاصة ، إذ كان يعيش في عالم ذهني خاص به ، عالم عزله فيه الصمم ، إذ ضرب حوله حجاباً صفيقاً لا يمكن شيء أن ينفذ منه إلى سمعه ، عالم باطنى كان يعيش فيه وحده معيشة عقلية موفلة في التمتع ، وهذا هو السر فيما يجرى في كتاباته من غموض والتواء وأشراك منطقية تقوم على التجريد والمعاني الكلية والتوليدات العقلية والعلاقات البعيدة بين الأشياء . ومثل ثالث هو : « الإحساس الحاد بالألم في شعر الشابي » وهو يُردّ إلى مرض خطير هو تضخم القلب عنده تضخماً جعل الألم يسرى في شعره ، وكلما ألحّت عليه العلة ازداد شعره بالألم ، وما يزال الألم يداوره وما يزال يملؤ حسرة ويؤساً وشقاء ، إذ لا يجد له طباً ولا شفاء ، إنما يجد آلاماً ثقلاً ، فتنهمر الدموع من عينيه والعلقة تصصف بقلبه وأشباح الموت تترامى له من حوله . وتلتقي محنته بعرضه بمحنته بأمته وما كان يهمل كاهلها من مظالم الاستعمار ، فيزار الليل في وجه المختل الغاشم زليلاً كله قوة وكله تحفز وثورة واستنهاض للشعب حتى يطعن الغاصب البغيض الطعنة القاضية . ومحنة ثالثة تضاف إلى هاتين المحنتين ، محنته بتفر من قومه كانوا يفضّون من شعره ويصغرون من فته . ويعلو صراخه ويشند إذ يتضور ألماً ، ويعتزل الناس إلى الغاب والطبيعة وآلامه تنفجر ناراً لاذعة في فؤاده وحنايا صدره ، وإرادة الحياة الكريمة لأمته تتضخم في نفسه ، وما يزال القضاء يداوره ويتاوره حتى يقضى عليه ، بل حتى يحطمه حطماً ، دون أى شفقة أو رحمة ، وكان لا يزال في عمر البراعم بكوراً وشباباً غضاً .

وعلى نحو ما تحلل آثار الأمراض في الأدباء تحلل جميع خواصهم وتميّز ظواهرها في كتاباتهم تمييزاً دقيقاً ، ويصور ذلك من بعض الوجوه تحليل خاصة الواقعية في كتابات الجاحظ ، وهي تنضج في عرضه الحقائق عارية دون أى حجاب يستترّها ، ونقّله مجتمع عصره بكل ما فيه من طهر وإثم ودين وإلحاد وكل من

فيه من طبقات عليا ووسطى ودُنْيَا ، وحكايته كلام العامة بما فيه من لحن ونصفاً دون أن يصلح فيه — أو يصحح أو ينقح — شيئاً وخلو عباراته من التشبيهات والاستعارات إلا ما جاء عفواً لخطر ، وخلوها أيضاً من التهويلات والمبالغات .

وينبغى أن نعرف أن المذاهب الفنية في الأدب تقوم مقام النظريات في العلوم ، فكما أن هذه النظريات تردّ طائفة كبيرة من الظواهر إلى مبدأ كلي يفسرها جميعاً بحيث لا تقلت منه ظاهرة ، كذلك الشأن في المذهب الأدبي ، فهو يجمع طائفة من الظواهر والخصائص عن طريق استقراء النصوص واستخلاصها في دقة . وفيد الباحث من المذهب الفني الذي يتنمى إليه الشاعر فوائد جليّة إذ يحلّل أشعاره من خلال خصائصه ، ومن الأمثلة التي تصوّر ذلك دراسة إبراهيم ناجي من خلال تمثله للمترع الرومانسي ، وهو مترع أو مذهب كان يُعنى أصحابه في الغرب بالحب والطبيعة ، ولكن أي حب ؟ الحب الذي يفيض بالتماسه والشقاء والإحساس بالغربة ، وزراه في ديوانه « وراء الغمام » يتغنّى بحب عائر يملأ القلب لوعة ويأساً ، وتنعكس أصداؤهما على الطبيعة من حوله . وتتسع هذه المعاني في ديوانه الثاني « ليالي القاهرة » على نحو ما يلقانا في قصيدته « الأطلال » وهي تروى قصة حب مدمر لعاشقين تحاباً ، وتهدّم حبهما ، فأصبح العاشق أطلال روح ، وأصبحت المعشوقة أطلال جسد . ومثلها قصيدته « السراب » وهي تصور هزيمته في الحب وفي الصداقة ، وتشاركه الطبيعة في أحزانه ومتاعسه . وبالمثل ديوانه الثالث : « الطائر الجريح » وفيه يئنّ آئين الطعنين ولا مسعف ولا معين . وطبيعي أن نعدّ الرومانسية بحد لا ينضب كل من يُعنى بتحليل شعر ناجي محاولاً في دقة تبيين خصائصه ، إذ كان مصابياً بها طوال حياته في شكل حسيّ عنيفة .

العرض والأداء

ينبغي في أى بحث أدبي أن تتوفر له دقة العرض بحيث يطرد الكلام وتطرد مقلماته وتعالجه ويكون مرتباً في كل فصل بل في كل فقرة من فقراته، فيكون له بدء واضح ووسط واضح ونهاية واضحة . ومن الناس مَنْ لا يستطيعون أن يصلوا بين كلام وكلام ، وأولئك ينبغي ألا يكلفوا أنفسهم مشقة البحث لأنهم لا يملكون وسائله الأولى من الترتيب والتنسيق ، ونفس الذين يعرفون كيف ينسقون كلامهم لا يكتفى عندهم التنسيق العام وحده ، إذ لا بد من إقناعهم لأدوات كثيرة في مقدمتها دقة العنوانات ، بحيث يلائم العنوان ملازمة دقيقة ما يليه من كلام ويتبعه من أقوال ، وكل قول بل كل كلمة تكون في دوائره بحيث لا تخرج عنه بحال ، وتتسابق النتائج بحيث يُسلم إليها دائماً الكلام الذى يسبقها، وكأنها تنقاد إليه بأزمته، أما إذا كانت النتائج في جانب والمقدمات في جانب آخر فإن البحث حينئذ يسقط سقوطاً مزرئاً .

ومن أجل ذلك كان من الواجب ألا يبادر إلى الكتابة في البحوث الأدبية أى باحث قبل أن يستوعب مادتها ويمثلها تمثلاً دقيقاً ، حتى لا تتحول إلى حشد معلومات يَرُص بعضها بجانب بعض ، وهي حينئذ لا تكون بحثاً وإنما تكون أكواماً متراكمة من معارف . ولذلك كان ينبغي ألا يعمل باحث في كتابة موضوع قبل أن يحيط إحاطة تامة بمادته ، وقيل أن يستوعبها ويمثلها ، وتستحيل في نفسه إلى عمل له كيانه ، أما إذا ظلت المادة في صورتها الأولى : معارف متجاورة فإن صنيعه حينئذ يكون أشبه بصنيع العاملين في المطابع الذين يَرُصون الكلمات ، فتتجمع صناديق من الحروف وقلما تجمعت أفكار جديدة بالقراءة . ومعنى ذلك أن البحوث لا تقوم على جمع المعارف والمعلومات ، وإنما تقوم على الاستيعاب والتمثل ، بحيث إذا كتب باحث مثلاً عن شاعر عباسي خالطه في

غلبة ورواحه وفي أشعاره وخواتمه، حتى إذا تمت له هذه المخالطة بأدق معانيها أخذ في الكتابة عنه، وليس من شك في أن من يكتبون عن شاعر دون هذه المخالطة لحياته وأفكاره ومشاعره فإنهم يخدعون أنفسهم، إذ يظنون ظناً خاطئاً أنهم يكتبون بحثاً، وهم إنما يجمعون معارف غير متلاحمة، وكثيراً ما يتوارى الشاعر عنهم وتوارى حقائقه، إذ لم يتمثلوه التمثل الدقيق الصحيح.

وإذن فأساس العرض لأي بحث أدبي إنما هو التمثل الذي يحيله عملاً متكاملاً، إذ الباحث لا يعرض معلومات، وإنما يعرض بناء متناسقاً، يسود بين أجزائه وقراته المنطق والروابط اللغوية المحكمة، فلا نشاز هنا أو هناك، ولا تكرار من شأنه أن يضعف البحث. وكما أن مشهداً في شريط من أشرطة دور الخيالة لا يمكن أن يتكرر كذلك لا يصبح أن تتكرر بأي صورة فكرة طويلة أو قصيرة في بحث أدبي، إنما يشار إليها إشارة عند الضرورة. وذاً التمثل، فبدونه لا يكون بحث حقيق، وهو عمل شاق إذ لا بد له من إتقان طريقة البحث ووسائله وأدواته من النقد والدراسة والتحليل الأدبي المرفه، ولا بد له من الاستيعاب النادر والملاكات العقلية الحصبة التي تستطيع التفوذ من الحقائق الجزئية إلى الحقائق الكلية وما يتظم فيها من الخصائص والصفات العامة.

وعلى نحو ما يحتاج العرض إلى تمثيل قوي يحتاج أيضاً إلى شيء من الدقة، وكما أن المصورين لمشاهد الطبيعة وللوجوه لا يلتقطون صورهم أبداً كانت، وإنما يختارون لها الأوضاع التي تتيح لصورهم حفظاً من الدقة، فلكذلك الباحثون يعنون بأوضاع مجزئهم في فصلها وما يختارون لها من عنوانات وما يسوقون فيها من أفكار. وكثيراً ما يعتمد بعض الباحثين إلى أوضاع غير مألوفة حتى يحدث ببحثه أو بمجوه رجأت عنيفة في قلوب القراء. وخير من يصور ذلك ببحثه طه حسين، إذ يعنى غالباً بأن يسوق بمجوه في أوضاع لا يألّفها القراء حتى يجلبهم إليها، ويتضح هذا الجانب عنه في دراسته للأدب الجاهلي؛ فقد كان الناس يقبلون على دراسة هذا الأدب في اطمئنان دون أن يشكوا في نصوصه وإضافتها لقائلها. ورأى بعض الباحثين من المستشرقين ينهون تلك النصوص اتهاماً واسعاً، فاختار لدراسته أن يكون محوراً للاتصال وأن يديرها من حوله حتى

يُحَدِّث بهذا الوضع غير المؤلف للشعر الجاهل كل ما يريد من دوى لدراسته ، وهو دوى ما زال يخرق الأسماع حتى اليوم . ودراسة ثانية عنده تصور هذا الاتجاه هي دراسته في كتابه « من حديث الشعر والنثر » لابن المقفع ، وقد وجد القدماء ينوّهون بأدبه تنويهاً عظيماً حتى ليحيطونه أحد البلغاء العشرة المقدّمين في العصر العباسي ، إذ يرجع إليه الفضل الأول في تطوير اللغة العربية وأساليبها ومدّ طاقاتها لكي تحتوى آداب القصر وأفكارهم وينطق اليونان وأقيسته الدقيقة ، ومعروف أنه كان أول مترجم بارع ترجم عن لغته أروع ما رآه فيها من أعمال أدبية خاصة بأهلها أو بالهند على نحو ما هو ذائع عن ترجمته لكليلة ودمنة ، وترجم أيضاً عنها المنطق اليوناني ومقولاته . وله بعد ذلك رسائل تمتاز بنصاعة العبارة وروعيتها وكأما أراد طه حسين أن يسوق وضعاً في دراسة هذا الكاتب الذي اشتهر ببلاغته ، يخالف به المؤلف الذي يشيع عنه على جميع الألسنة منذ عصره إلى اليوم ، فقال : إن ابن المقفع عند ما يتناول المعاني الضيقة التي تحتاج إلى الدقة في التعبير يضعف فيكلف نفسه مشقة ويكلف اللغة مشقة ، إذ تضطرب وتستعصى عليه ، ولم يلبث أن اختار له الوضع الجليد الذي يلفت به الأنظار ، فإذا ابن المقفع البليغ المشهور مستشرق كغيره من المستشرقين ، يحسن اللغة العربية فهماً ، وربما أعياه الأداء فيها . ودراسة ثالثة عند طه حسين تصور أيضاً هذا الاتجاه هو ما مرّ بنا في غير هذا الموضوع من أنه حين عني بدراسة المتنبي ، شاعر العربية غير منازع ولا مدافع ، رأى أن يختار له وضعاً يحدث أعظم دوى ممكن ، فاختار له الشك في نسبة العربي وفي رأينا أن عنايته بإيجاد وضع غير مؤلف لدراسته المتنبي هي التي قادته إلى هذا الرأي الجليد ، كما قادته إلى أن ابن المقفع مستشرق كثيراً ما يضعف عنده الأخاء العربي مثل نظرائه من المستشرقين ، ولم يُعْنِ ابن المقفع عنده أنه نشأ في مهد عربي لا في مهد أجنبي كالمستشرقين ، وأنه إن لم يكن عربي الجنس فهو عربي اللغة قد نشأ في البصرة كما نشأ غيره من شعراء الموالى أمثال بشار القارمي الأصل واختلط بأهلها اختلاطاً أتاح له ، كما أتاح لبشار وغيره ، أن يجوز لنفسه السليقة العربية ، والمستشرقون لا يكتبون بالعربية ولا يترجمون إلى العربية ، وإنما يترجمون منها إلى

لغاتهم ، أما ابن المقفع فكان يترجم من لغته الفارسية إلى العربية ، وكان يكتب بالعربية رسائل أدبية من أروع ما خطف معاصروه ، وإن بدا أحياناً عنده في بعض الرسائل ضعف في الأسلوب فرجع ذلك في رأينا إلى أن هذه الرسائل تملوها نساخون في أكثر من ألف سنة ، وكثير منهم لم يكن يحسن العربية ، فجار عليها في بعض العبارات وبعض الأساليب . ولعل في ذلك ما يدل على خطورة الأوضاع غير المألوفة في الدراسات الأدبية ، وأنها ينبغي ألا تكون غرضاً للباحث ، إنما يكون غرضه الدقة والاستيعاب والتلويق المحكم لخصائص الأديب وتمثل لذلك البارودي ، فإنه يمكن أن تدرس فيه أوضاع كثيرة وينبغي أن تكون جميعاً أوضاعاً صحيحة ، كأن يوضع في صورة فارس عربي ، وهو وضع صحيح ، ومثل أن يوضع متمثلاً تمثلاً نادراً لصناعة شعرنا القديم حين تحيف لوصف بيتته وريفها المصري ووصف حبه وأحاسيسه بالفروسية ووصف مشاعره السياسية والقومية ووصف حنينه المستمر في قلبه طوال منفاه إلى وطنه وزوجه وأبنائه وأصدقائه ، ومثل أن يوضع باحثاً للشعر العربي الحديث وقد خلع عنه أكفانه البالية وردَّ إليه الحياة والنضرة ، ومثل أن يوضع مثالا حياً للتجربة الشعرية الصادقة . وهكذا أوضاع صحيحة كثيرة يمكن أن يوضع فيها البارودي .

ويم جانب العرض الدقيق وأوضاعه ينبغي أن يكون الأداء سديداً ، بحيث تتوفر للباحث ، وبخاصة الناشئ ، معرفة دقيقة بالألفاظ التي يستخدمها ، وكثيراً ما يستخدم الباحثون المبتدئون كلمات ورثوها عن أسلافهم من النقاد دون أن يتبينوا معناها تبييناً كافياً كأن يقول أحدهم مثلاً عن أسلوب قصيدة إنه : « جزل سائق رصين سلس » وكلمة « جزل » كانت تستخدم أصلاً للغليظ من الخطب ، وهي لذلك تعني في الأسلوب الأدبي الفصيح المتين الذي تستطيل كلماته وتكثر فيها الحروف القوية مثل القاف والطاء والصاد والضاد والظاء وما إلى ذلك ، ومثلها كلمة « رصين » التي كان يوصف بها أصلاً البناء القوي المحكم . أما كلمتنا « سائق » و « سلس » فكانتا تستخدمان في الماء السهل الدخول إلى الخلق ، واستعارهما النقاد للتعبير عن سهولة الأسلوب وعلو بهته ورفته . وإنذ فعنهما بخالف معنى الجزالة والرصانة ، ومن الخطأ أن تنضم إليهما

في وصف قصيدة . لأن أسلوبها إما أن يكون جزلاً رصيناً أى قوياً محكماً ، وإما أن يكون سائفاً سلساً يجري في الأمعاج في خفة جريان الماء العذب في الخلق .

وعلى نحو ما يتحرى الباحث الناشئ في استخدام الكلمات التي يصف بها الأساليب ينبغي أن يتحرى في استخدام كلمات الأحكام الأدبية بحيث لا يوردها بصيغ التعميم إلا حين يتأكد من اندراج جميع الجزئيات في الحكم الأدبي . ولعلنا نجد ذلك في الأدب ، لأن جزئياته كثيراً ما تتخلف عن الحكم العام ، ولذلك كان يحسن بالباحث المبتدئ ألا يلقى الحكم عاماً إلا إذا وثق بتطبيقه على جميع الأفراد والجزئيات تطبيقاً سليماً سليماً . والأولى دائماً أن يلقه في صيغة من صيغ الشك والظن ، فيقول مثلاً : أكبر الظن ، وأظن ، ولعل ، وأمثال ذلك من الكلمات التي تدل على الاحتمال ، أما عبارات اليقين والجزم القاطع فاحرى به ألا يستخدمها ، إذ الأحكام الأدبية دائماً أحكام احتمالية ، وهي أحكام ينبغي علم الإكثار منها إلا مع الحلل الشديد ومع الروث والأناة ، ومن أخطر الأشياء أن تتحول إلى صور من التكهات .

على كل حال ينبغي أن يفسح الباحث الناشئ لصيغ الاحتمالات ، كما ينبغي أن يطرّد عن صيغه وعباراته كل حشو ، وما أكثر ما ينتفع الباحث المبتدئ في الحشو ، كأن يقول مثلاً عن شاعر : « ساعى ببيان حياته بياناً مفصلاً لا أترك من جوانبها شيئاً » أو يقول عن شعره : « سألح أشعاره تحليلاً لم يسبقني إليه باحث » . أو يقول : « ويبقى بعد أن صورنا أشعاره من جميع أقطارها وأطرافها أن نعرض موسيقاه في صورة دقيقة » . فهذه العبارات وما يماثلها تعدّ تطفلاً على القارئ الذي ينتظر منه فقط أن يقرأ عنده الاستنباط السليم والدليل المقنع السديد ، أما الإشارات المتكررة إلى فصول بحثه أو أجزائه وما سينهض به فيه بأى صورة من الصور فإن ذلك يوحى بضعف عمله ، وأنه بدلاً من أن يعرضه في دقة يلوح بإشارات وإيماءات دون حاجة . وقد يتوقف أحياناً ليلخص كلامه ، وكل ذلك من شأنه أن يفسد الأداء والعرض الدقيقين .

وينبغي أن يتجنب الباحث المبتلى ، بل كل باحث ، التكلف في الأسلوب ، فلا يستخدم السجع إلا ما قد يأتي عفواً ، ولا يستخدم الصور البيانية إلا إذا التحمت بالكلام وجمعت في الحين البعيد بعد الحين ، والأولى أن يتحاشاها حتى لا تنجره إلى أخيلة معقدة ، وحتى لا يؤدي به ذلك أحياناً إلى استخدام صور محفوظة تضرّ بأسلوبه وسياقه . ولا بد أن يتمرن طويلاً ، حتى يستقيم له أسلوب واضح فصيح ، يخلو من الألفاظ الغريبة والأخرى العامة المبتلىة ، أسلوب وسط ، لا يعلو على أفهام المتقنين ولا يهبط إلى لغة العوام ، أسلوب فيه تناسق واستواء وما يدل بوضوح على أن صاحبه يسيطر على كلماته ويصرفها كما يشاء . وقد لا ينتبه كثيرون إلى أن بعض من اشتهروا بجودة دواستهم الأدبية إنما اشتهروا بذلك لقدرتهم وبراعتهم في الإفصاح والبيان ، وربما كانت أفكارهم ضحلة أو سطحية أو جلبة ، ومع ذلك يُقبل عليهم القراء لما يحملون عندهم من التناسق في العبارات والصفاء وحسن الأداء .

الفصل الثاني

المناهج

١

من القديم إلى الحديث

لعل أول منهج وضع للبحث العلمى وطرق الاستدلال فيه والاستنباط هو منهج أرسطو الذى سماه باسم المنطق وهو يتحدث فيه عن الكليات الخمس المعروفة : الجنس والنوع والفصل والخاصة والعرض ؛ ومنها تتألف الحدود والتعاريف ، وقد لعبت دوراً كبيراً فى جميع العلوم عند العرب ، وإن أصبح العصر الحديث لا يعنى بها ، لأنها كثيراً ما تكون مضللة ، وخير منها التقسيم الذى يقوم على تحليل ما يراد تعريفه إلى عناصره وجزئياته وأفراده وأصنافه . وأهم من الكليات فى منطق أرسطو اهتمامه فى الاستدلال إلى أنه يتألف من قضايا ، فهى الوحدات التى يتحلل إليها ، وينبغى أن ندرس أشكالها وضروب تركيبها ، من موجهة كلية وموجهة جزئية ، وسالبة كلية ، وسالبة جزئية . ومن هذه القضايا تتكون مقدمات القياس بحيث إذا كانت صادقة كان صادقاً ، وإن كانت فاسدة فسد بقساده ، فإذا قلنا مثلاً : محمد إنسان وكل إنسان ناطق تولد من القضيتين أو ترتب عليهما أن محمداً ناطق ، وبذلك يكون القياس عند أرسطو قول يَكْتَزَمُ عن مقدمات معينة تنقله ، وهو يتركب من ثلاث قضايا أو ثلاثة حدود يرتبط حلان منها بحد ثالث ارتباط مبتدأ بخبره ، أو كما يقول المناطق : ارتباط موضوع بمحمول . وتنوع أشكال القياس الأرسطى تنوعاً واسعاً ، حتى لتؤلف فيها فى مَنَظْمَةٍ كتب مستقلة ، تدرُسُ فى تفصيل صور القياس عنده وصور المقدمات والقضايا والحدود والتناقض والجدل والسفسطة والاستقراء والتمثيل .

وأهم العرب بمنطق أرسطو منذ ابن المقفع ، فأخسبوا يترجمونه أولاً ، ثم مضوا يشرحونه ويلخصونه فى مصنفات كثيرة ، واحتكموا إلى هذا المنطق

أو قل استلهموه في وضع علومهم ، ونحن نجده ماثلاً في علم الفقه وأصوله إذ يتحدث الفقهاء عن الحدود والتعريف والكلّي والجزئي والعام والخاص والقياس ، وبالمثل نجده بارزاً في علوم اللغة والنحو ، إذ نرى النحاة منذ الخليل يتوسعون في الحديث عن القياس ، كما يتوسعون في الحديث عن العلل التي يقوم عليها القياس محاكاة أيضاً لأرسطو في منطقهِ حيث يتحدث عن العلل الأربع : المادية والصورية والتفاعلية والثائية . واهتدى النحاة والفقهاء وغيرهم من علماء العرب مبكرين إلى أن القياس الأرسطي قياس رياضي فهو يبدأ من العام الكلّي ويطلبه في المفردات الجزئية . وقد تطرد صحة ذلك في الرياضة ، أما في العلوم الطبيعية والإنسانية فلا بد من الانتقال العكسي أي من الأفراد والمفردات إلى الكلّي العام ، حتى يكون القياس سديداً . وكان لذلك أثر بعيد في العلوم العربية ، إذ عدّ الاستقراء والملاحظة أصليين أساسيين فيها ، وضُمّت إليها في العلوم الطبيعية التجربة ، وبذلك أمكن للعلوم العربية أن تنهض نهضتها العظيمة في كل مجال ، وهي نهضة أعدت لازدهار علوم الطب والصيدلة بفضل التجارب الكثيرة التي كان يجريها الصيادلة والأطباء ، وقل ذلك نفسه في الكيمياء والبصريات وعلم الفلك ومراصد الضمخة . ومن أهم البحوث العلمية التي توضّح مدى أخذ العرب بالاستقراء علم النحو ، فقد قام على الاعتماد اعتماداً تاماً على السماع ، سماع القرآن الكريم في لغته المثلّي والسماع من البلواخلصّ الذين يوثق بفصاحتهم من أهل الحجاز ونجد وتهامة ، وجعلوا ذلك أساساً لا ينقص لقواعده فلا بد في كل قاعدة من استقراء واسع تعتمد عليه وهي لا تُبْنَى إلا على الأعم الأكثر، ومثلها القياس فلا يُقاس على شاذ ولا على ما ورد في ضرورة الشعر ، إنما يقاس على الكثرة الغالبة المستمدة من الاستقراء الدقيق .

وربما كان أهم بحث أدبي عند العرب يتضح فيه تأثير المنطق الأرسطي والتأثر بمنهجه كتاب البرهان في وجوه البيان لابن وهب الذي نشر خطأ باسم نقد النثر ونُسب إلى قدامة ، ورى مؤلفه يعقد فيه فصلاً للقياس يتحدث فيه عن الحد والوصف والمقولات واستخدام هذه الأنواع في العربية ، ويفصل صور القياس ملاحظاً أنه لا بد له من مقلمتين أو قضيتين ، لإحداهما بالأخرى تعلق . ويصرح

بأنه نقل الفصل كله عن المناطقة إذ يقول في نهايته : « هذه جعل في وجوه الاستدلال والقياس تدل ذا اللب على ما يحتاج إليه ، ومن أراد استيعاب ذلك نظر في الكتب الموضوعة في المنطق ، فإنما جعلت عماداً وقياساً على العقل ومقومة لما يخشى تركه ، كما جعل البركار لتقوم الدائرة والمسطرة لتقوم الخط . » ويعرض ابن وهب في البيان الثاني من كتابه للسفسطة متأثراً بحديث أرسطو عن السفسطائية . أما في البيان الثالث الخاص بالعبارة فيتصع بالحديث عن الجدل ، مهتدياً بما كتبه أرسطو عنه وما زاده المتكلمون في مباحثه ، وفيه يقول : « حتى الجدل أن تُبنى مقدماته مما يوافق الخصم عليه وإن لم يكن في نهاية الظهور للعقل » ، ويقول إن الجدل إنما يقع في العلة المستول عنها ، والعلل علتان قريبة وبعيدة ، ويتحدث عن صورها وعن علة العلة . ويفرد للتناقض حديثاً خاصاً يتحدث فيه عن التضاد والخلاف والخصوص والعموم . وهو في كل ذلك متأثر بالمنطق الأرسطي مع ما أضاف إليه من بحوث المتكلمين والفقهاء ورواياتهم ومقالات القلاسة الإسلاميين وأفكارهم .

وتوضع العلوم الدينية مناهجها التي تُعنى بها مباحث علم الأصول والتي تتناول الكتاب والسنة والإجماع والقياس . وبالمثل توضع أصول النحو واللغة على نحو ما يتضح ذلك في كتاب الخصائص لابن جني . وتتميز بحوث الحديث النبوي بمنهج خاص يقوم على العناية أشد العناية بالرواية ، فكل حديث لابد أن يُشَفَّحَ بسند ، ويُدرَسَ رجال السند بالتفصيل وتوضع فيهم كتب كثيرة ، ويوضع لهم علم يسمى علم مصطلح الحديث تناقض الرواية فيه مناقشة واسعة ، وسنعرض لذلك في الفصل التالي حين نتحدث عن توثيق الأصول . ولعل من المهم أن نعرف أن القلاء طبقوا كل ما اتخذه المحدثون في حديثهم من منهج أو مناهج دقيقة على رواية الشعر والشعراء وأخبارهم . ويكنى أن نشر هنا إلى كتاب « الأغاني » لأبي الفرج الأصبهاني ، وهو أكبر مصنف يحتوي تراجم الشعراء في العصر الجاهلي والقرن الثلاثة الأولى للإسلام وآراء النقاد فيهم وأذواق عصورهم . وهو لا يعرض الشعراء عرضنا التاريخي الحديث ، فيفصل الكلام عن بيئة الشاعر وعصره وثقافته وظروفه ومدى تقليده وتجديده ، وإنما أخبار مفرقة من هنا وهناك في مواقف شتى ، وهي

أخبار دقيقة لا تليث حين تمسها يد صناع أن تسوى منها حياة الشاعر وأدوارها وظروفه وثقافته وعلاقاته بمعاصريه . وكثيراً ما يحمل أبو الفرج في مستهل ترجمة الشاعر رأيه فيه مع الإلمام بأطراف من ظروفه وطبيعة شعره تفسره تفسيراً دقيقاً على شاكلة قوله في فاتحة ترجمة أبي العتاهية الشاعر العباسي المعروف : « مشوه بالكوفة ، وكان في أول أمره يتخنث ويحمل زاملة الخنثيين ثم كان يبيع الفسخار بالكوفة ، ثم قال الشعر فيه فبرع فيه وتقدم ، ويقال أطبع الناس بشار والسيد الحميري وأبو العتاهية ، وما قدر أحد على جمع شعر هؤلاء الثلاثة لكثرته ، وكان خزير البحر لطيف المعاني سهل الألفاظ كثير الاقتنان قليل التكلف إلا أنه كثير الساقط المرذول مع ذلك ، وأكثر شعره في الزهد والأمثال ، وكان قوم من أهل عصره ينسبونه إلى القول بمنهجب الفلاسفة ممن لا يؤمن بالبعث ، ويحتجون بأن شعره إنما هو في ذكر الموت والفناء دون ذكر النشور والمعاد ، وله أوزان طريقة قالها ما لم يتقدمه الأوائل فيها ، وكان أبخل الناس مع يساره وكثرة ما جمعه من الأموال » . وهذه القطعة مع صغرها توضح نشأة أبي العتاهية وسلوكه وحرفته في أول حياته وفطرته الزرية في الشعر مع قبوله منه كل ما يقد على خاطره ، وتنص على أهم الأغراض التي استنفدت شعره ، وتعرض لعقيدته وتجديده في الأوزان الشعرية . ونحس عند أبي الفرج ميلاً شديداً إلى استقصاء أخبار الشاعر وكل ما يتصل بأخلاقه ومعتقداته واستقصاء آراء النقاد فيه ، وكثيراً ما يرجع إلى ديوان الشاعر ليقف منه على هذه الظاهرة أو تلك ، على شاكلة رجوعه إلى أشعار ابن ميادة ، ليتأكد من عقيدته اللبينية وهل هو مسلم أو مسيحي ، ولاحظ أنه يحلف بالإنجيل والرهبان والأيمان التي يحلف بها النصاري ، فجزم بمسيحيته . وفي ذلك ما يوضح من بعض الوجوه كيف كانت البحوث الأدبية عند العرب تُعنى بالاستقصاء والاستقراء ودقة الملاحظة والاستنباط وسداد الاستدلال ، مما أدّاهم إلى أن يكتشفوا خصائص الشعراء ومناهجهم الفنية .

وعلى هذا النحو كان العرب يستضيفون بمنطق أرسطو في مجزئهم الأدبية مع محاولات خصبة للعناية بالجزئيات والمفردات واكتمال الاستقراء وصحة الاستنباط ، واتسعوا في الملاحظات سعة شديدة ، وهي تقابل في البحوث الأدبية التجارب في

البحوث العلمية عندهم ، وقد ظلوا مع ذلك يهتمون إلى المنطق الأرسطي ، أكثرين من القواعد والضوابط وأقيسة . وهم في كل هذا يختلفون عن علماء العصور الوسطى الغربيين في تعلمهم لمنطق أرسطو ، فقد عكسوا بواسطة الاستقراء الانتقال من العام إلى الخاص ، إذ جعلوه الانتقال من الخاص الجزئي إلى العام الكلي ، وقفوا فاعلية منطق أرسطو وأقيسته إذ أدخلوا عليه التجربة والملاحظة في إثبات الحقيقة بدون حاجة إلى حلول وقولات وأقيسة ، أما الغربيون فإنهم أسلموا أنفسهم في العصور الوسطى لمنطق أرسطو ، معتقدين أنه وحده كاف في استنباط القوانين العامة لافي الرياضة وحدها ، بل أيضاً في الطبيعة .

ولاريب في أنهم أخذوا يتعرفون بوضوح على العلم العربي في نهاية تلك العصور فعرفوا بدقة ما تنادى به علماء العرب وفكروهم من العناية بالاستقراء الكامل والملاحظة والتجربة ، وعلى قيس أو أقباس من هذه المعرفة أخذ روجر بيكون الفيلسوف الإنجليزي (١٢١٤-١٢٩٤م) يهاجم المنطق الأرسطي وما يقضى إليه من اعتماد العلم على الطريقة القياسية ، وقال إنه ينبغي أن يعتمد قبل كل شيء على التجربة ، وهاجمه أتباع أرسطو مهاجمة عنيفة ، ولكن فكرته ظلت حية ، وكان أهم من بحث فيها الحياة بقوة فرانسيس بيكون (١٥٦١-١٦٢٦م) ، وهو أيضاً فيلسوف إنجليزي ، ويسمى فاتحة عصر جديد في البحث العلمي ، إذ أخذ يحل محل استخدام المنطق الأرسطي وأقيسته في علوم الطبيعة ، لاعتماده على أمثلة جزئية في وضع القوانين الطبيعية العامة ، وقد تكون هناك أمثلة تنقضها ، فلا بد من الاستقراء الكامل ، والأمثلة الكثيرة وحدها لا تكفي بل لا بد من التجربة أو التجارب التي تُجرى عليها . وهذا أيضاً لا يكفي فلا بد من جمع الأمثلة القليلة التي تنقض القوانين العام ، إذ الأمثلة مهما كثرت يمكن لمثال واحد سلب أن ينقضها ، وإذن فينبغي أن ترتب أمثلة أي قانون في ثلاث مجموعات : مجموعة إيجابية ، ومجموعة سلبية ، ومجموعة متقاربة الدرجة . ودائماً لا بد من التجربة ، والتجارب وحدها لا تكفي ، بل لا بد من الاستنباط والنشاط العقلي ، وكان المنهج العلمي الصحيح عنده هو الذي يجمع بين التجربة وبين الطريقة القياسية ، أو بعبارة أدق هو الذي يجمع بين الاستقراء

القائم على التجارب، وبين القياس العقلي المحكم أو قل هو الاستقراء المصوب في قالب عقل وظيفي، وبذلك كله عُدَّ ليكون مؤسس المنطق الحديث .

وجاء بعده ديكاوت الفيلسوف الفرنسي (١٥٩٦ - ١٦٥٠ م) ورأى أن يضع للعلوم كلها رياضية وطبيعية منهجاً واحداً صوّره في مبحثه : « مقال في المنهج » وقد هاجم بدوره المنطق الأرسطي لأنه يفترض في مقدمات أقيسته أنها يقينية لا يرقى إليها الشك ، وهاجم فرانسيس بيكون لأنه اعتد بالتجربة والملاحظة الحسية في استنباط القوانين الطبيعية ، وفقد من ذلك إلى منهجه الجديد ، وهو منهج يعتمد على البراهين الرياضية ، إذ العقل الإنساني في جوهره يكون وحده ، وما دام هذا العقل يسلم بقوانين الرياضة ، فلا بد أن تكون قوانينه عامة تشمل الرياضة وتشمل الطبيعة معاً . ولكي نقف على المنهج القويم لهذا العقل في البحث العلمي ينبغي أن نتمتع على القياس ولكن لا قياس أرسطو ، بل نحلل نحن القياس فسراه مبتدئ من أشياء بسيطة يسلم بها العقل وهي البديهيات ، وينتهي إلى أشياء مركبة . وهو يتسع عنده ليشمل كل صور الاستنباط . وقد رأى أن يضع مكان قواعد المنطق الأرسطي القديم الشديدة التعقيد أربع قواعد تختصر المنهج السديد لكل البحوث النظرية ، أما القاعدة الأولى فهي قاعدة اليقين ، وهي أن الباحث في أى حقيقة ينبغي أن يتجرد من كل ما كان يعلمه عنها قبل النظر فيها ولا يسلم إلا بما هو حق ويقين لا يتغيره أى ضرب من ضروب الشك . وبذلك نقض احترام الآراء الموروثة وكل ما يدخل في الأوهام ، ولم يعتد إلا بالمعارف البديهية وما يخالها من اليقنيات . والقاعدة الثانية قاعدة التحليل ، وهي أن كل مشكلة ينبغي أن تقسم إلى أقصا ما يمكن من الأجزاء البسيطة حتى يمكن أن تُحلَّ على خير وجه . والقاعدة الثالثة قاعدة التركيب ، وهي أن يرتّب الباحث أفكاره بادئاً بأبسط الأمور ثم صاعداً درجة درجة حتى يصل إلى معرفة أكثرها تركيباً ، ولا بأس من أن يفرض ترتيباً معيناً بين أفكار غير متتابعة . وهو يصور هنا قوانين المعادلات الرياضية في تدرجها من البساطة إلى التركيب ، مشيراً بذلك إلى ما ينبغي من تطبيق المنهج الرياضى على كل العلوم . والقاعدة الرابعة ، وهي الأخيرة ، قاعدة الاستقراء

الثام ، وهى أن يقوم الباحث بالإحصاءات التامة والمراجعات الكاملة ، حتى يكون عمله دقيقاً وبخاصة من حيث أجزاء الاستدلالات وما ينبغى أن يكون بينها من روابط وثيقة .

وتلا بيبكون وديكارت مفكرون وفلاسفة مختلفون اتفقوا على أن المنطق الأرسطى انتهى زمنه ، وأنه ينبغى أن يحل محله المنهج العلمى الذى ينبغى أن يعتمد على دراسة الظواهر ورصدها مع الجمع بين التفكير النظرى وبين الملاحظة والتجربة كلما سنحت الفرصة أو سمحت الظواهر الطبيعية باستخدامها . وهو بذلك منهج يجمع بين قوانين العلوم الرياضية وقوانين العلوم الطبيعية التجريبية ، ويقدرهما جميعاً ، وأيضاً فإنه يقدر العلوم الإنسانية كعلم الاجتماع والتاريخ والاقتصاد السياسى ، وحسبه أن يسجل الأسس التى تقوم عليها والأصول المختلفة التى تسود فيها ، فلكل علم طبيعته ، ومن الصعب أن يوضح لكل العلوم قوانين عامة مطلقة على نحو ما حاول أرسطو قديماً فى منطقته .

٢

مع العلوم الطبيعية

كان من آثار نهضة العلوم الطبيعية فى القرن الماضى أن سيطرت مناهجها وقوانينها على البحوث الفلسفية والأدبية سيطرة أدت إلى ظهور الفلسفة الوضعية عند « أوجست كومت » كما أدت إلى ظهور ما يمكن أن نسميه بالتاريخ الطبيعى للأدب عند طائفة من النقاد ومؤرخى الآداب ، فى مقدمتهم « سانت بيغ » و « تين » و « برونتيير » فقد مضوا ينكرون التلويح الشخصى وكل ما يتصل بالذوق وأحكامه ، وأدخلوا محاولين فى قوة وضع قوانين ثابتة للأدب ثبات قوانين العلوم الطبيعية ، قوانين تطبق على كل الأدباء كما تطبق قوانين الطبيعة على كل العناصر وكل الجزئيات وكل الكائنات . وفى رأى أصحاب هذا الاتجاه أن من أشد الأمور خطأ أن يقال إن كل أديب كيان مستقل بذاته ففضلا عن أن يقال ذلك فى أثر من آثاره : قصيدة أو قصة أو مسرحية ، إنما الأديب وكل آثاره وأعماله ثمرة قوانين حتمية عملت فى

القديم وتعديل في الحاضر ونظّل تعمل في المستقبل ، وهو يصدر عنها صلوراً
حتيماً لا مفرّ منه ولا خلاص ، إذ تشكّله وتكيّفه حسب مشيتها وحسب ماتحمل
في تضاعفها من جبر وإلزام .

وكان « سانت بيث Sainte-Beuve » (١٨٠٤ - ١٨٦٩ م) أول من
دفع في هذا الاتجاه ؛ إذ دعا في أحاديثه المعروفة باسم « أحاديث الاثنين » و « أحاديث
الاثنين الجديدة » إلى دراسة الأدباء دراسة علمية تقوم على بحوث تفصيلية
لعلاقتهم بأوطانهم وأممهم وعصورهم وآبائهم وأمهاتهم وأسرهم وتربيتهم
وأمرجتهم وثقافتهم وتكويناتهم المادية الجسمية وخواصهم النفسية والعقلية وعلاقتهم
بأصدقائهم ومعارفهم ، مع التعرف على كل ما يتصل بهم من عادات وأفكار
ومبادئ ، ومع محاولة تبيين فترات نجاحهم وإخفاقهم وجوانب ضعفهم وكل
ما اضطربوا فيه طوال حياتهم في الغدو والرواح وفي الصباح والمساء . وإذا تمّ
كشف ذلك كله في الأدب أمكن للمؤرخ الأدبي أن يميّز فيه بين الفردي الذاتي
والجماعي المشترك بينه وبين من على شاكلته من أدباء بيثته وعصره ، بحيث
ينحى عنه كل ما يتصل بفرديته وذاتيته ، حتى يوضع في مكانه الصحيح من
الأسرة الأدبية الخاصة في أمته ، وحتى يوصل علمياً بينه وبين فصيلته الأدبية ،
وما الأدباء في رأيه إلا فصائل كفصائل النبات والحيوان ، فصائل تتشكّل حسب
ما يقع عليها من مؤثرات خارجية ، أوّل حسب ما تنتظم فيه من صفات وخصائص
بالضبط على نحو ما تتشكّل فصائل الحيوان والنبات في العلوم الطبيعية . وحقّاً
لكل أديب ما ينفرد به في مزاجه وشخصيته ومواهبه وملكانته ، ولكن هذا التاريخ
الطبيعي الجديد للأدب والأدباء لا يعنيه في قليل ولا كثير ما ينفرد به الأديب ،
إنما يعنيه ما يجتمع فيه مع طائفة من أدباء أمته مما يمكن أن نسميه قاسماً مشتركاً :
وهو قاسم يُعده لكي يوضع في فصيلة أدبية معينة لما خصائصها وصفاتها المحددة .
وهي صفات وخصائص لا تتضح في الفصيلة إلا من خلال بحوث دقيقة لكل
ما يتصل بأدبائها من علاقات لا تكاد تنحصر بجنسهم وبيئتهم وعصرهم وظروفهم
الترابية والاقتصادية والاجتماعية وكل ما أقم أحاسيسهم وقوسهم من وشائج وروابط
زمانية ومكانية وكل ما داخل حياتهم من حوافز وعواقب مع العناية بما مرّ بالأديب

من طيف سعادة أو طيف شقاء . وبذلك كله ينفذ المؤرخ الطبيعي للأدباء إلى وضعهم وضعاً بصيراً في فصائلهم الأدبية وأنماطهم الفنية .

وواضح أن سانت بيث شغله وضع الأدباء في فصائل وطبقات عن الجوانب المميزة لشخصياتهم ، وهي الجوانب التي تجعل لكل منهم كيانه المستقل والتي تتيح لكل منهم أصالته وطوايعه وملاعبه الخاصة التي تفرده عن نظرائه في عصره وبيئته ، وإذا كنا في الحياة العادية لا نجد شخصاً يكرر شخصاً آخر ، بل دائماً توجد فواصل في المزاج والطباع والقوام وسمات الوجه فأول أن يجري ذلك بين الأدباء لاختلاف ملكاتهم ومواهبهم واختلاف ما يقدم كل منهم من غذاء عقلي وشعوري يضع فيه أفكاره وأحاسيسه وذكرياته وخواطره وخوالجه ، بحيث يصبح كل غذاء له مقوماته وله لونه وطعمه القريدان . ومن هنا قال بعض النقاد إنه أسقط أروع ما يمتاز به الأدباء من فردية وذاتية محاولاً بكل ما استطاع أن يحلهم كأنهم أشياء بيولوجية متناسية أو مهملاً ما يمتاز به كل أديب من خصائص ذاتية فردية . على أن توزيع سانت بيث للأدباء على فصائل أعدّ لنمو فكرة المدارس الأدبية ، لأن المدرسة في واقعها مجموعة من الخصائص الأدبية تشترك فيها طائفة أو طوائف من الأدباء . وقد نمت في عصره المدرسة الرومانسية ، وحطت نهائياً محل المدرسة الكلاسيكية التي كانت تُعنى عناية شديدة بالتقاليد الموروثة ، وقد دعت المدرسة الرومانسية إلى التحرر منها والعودة إلى الطبيعة وصادت فيها كتابة ولحج مختلفة من الآلام وشعور لا ينفد بالوحدة والغربة . ولم تلبث أن تلتها مدرسة البرناسيين نسبة إلى جبل البرناس مأوى آلهة الشعر عند الإغريق ، وكانت تسخر لها في الشعر الرومانسي من ألم وحزن ودموع ، واستلمت في شعرها أساطير الشعوب البدائية ، وعُنيَت بالجمال الفني عناية واسعة . وسرعان ما ظهرت المدرسة الرمزية التي تؤمن بأن الشعراء لا يستطيعون الإفصاح عن مشاعرهم ومعانيهم الغامضة إفصاحاً دقيقاً ، لأن اللغة أعجز من أن تؤديها ، ولذلك ينبغي الاستعانة على تدليل ذلك بالإيماعات التصويرية والموسيقية . ولا يهتما البحث في حقيقة هذه المدارس ، إنما يهتما الإشارة إلى أن فكرة الفصائل الأدبية التي كان يؤمن بها سانت بيث يمكن أن نجد لها أصداء في مباحث المدارس الأدبية ، ولكن دون المبالغة والتحول بفكرة

المدرسة إلى فكرة الفصيلة الآلية ، فإن الأديب يُدرّس دائماً فرداً له شخصيته ومقوماته المستقلة على الرغم من انتسابه إلى مدرسة بعينها يخضع أفرادها لخصائص عامة مشتركة ، أو كما قال سانت بيث إلى فصيلة عضوية لها مميزاتها وخصائصها الفريدة .

وخلفه في هذا الاتجاه العلمي تلميذه « تين Taine » (١٨٢٨ — ١٨٩٣ م) وتعمق فيه أكثر منه ، فإذا هو يحاول إسقاط الفردية الأدبية إسقاطاً تاماً ، فليس هناك أى خصائص فردية يتميز بها أديب ، وإنما الذى هناك خصائص جماعية تجمع بينه وبين أدباء أمته ، بل هى ليست خصائص إنما هى قوانين حتمية كقوانين الطبيعة ، قوانين تتحكم فى أدباء كل أمة دون أى تفرق ، وفى تين يطبقها على الأدباء الإنجليز في كتابه « تاريخ الأدب الإنجليزى » . وحققاً ظلت أسراب من طريقة أستاذه سانت بيث ، تنفذ إلى بحوثه فى الكتاب على نحو ما نجد فى بحثه لهوب الشاعر الإنجليزى المعروف إذ درسه مستفيضاً بعلمه الجسمانية فى بيان خصائصه ، غير أنه سرعان ما عاد إلى قوانينه الأدبية الجبرية يطبقها عليه وعلى أدباء أمته مؤمناً بأنه لا توجد قوانين ولا معايير سواها ، وهى عنده الجنس ، والبيئة أو المكان ، والعصر أو الزمان .

أما الجنس فيقصد به « تين » القطرة الموروثة فى الأمة إذ لكل أمة منحلوة من جنس معين خصائصها الفطرية التى يشترك فيها السلف والخلف دون استثناء . ونجد هذه الفكرة واضحة عند الجاحظ فى حديثه عن الأجناس فى بعض رسائله ، وهى ماثلة عند ابن خلدون فى مقدمته ، إذ يتحدث عن الجنس العربى وخصائصه وأثرها فى حياته السياسية . ويظهر أنها كانت من الأفكار التى شاعت فى عصر « تين » ، فقد كان معاصره رينان (١٨٢٣ — ١٨٩٢ م) يُعنى من شأنها علواً كبيراً على نحو ما يوضح ذلك كتابه : « تاريخ اللغات السامية » وفيه يزعم أن الأمم السامية ينقصها الخيال الواسع والتعمق فى الحكم على الأشياء ، ويقول إنها تعوزها الفلسفة والآثار الأدبية الممتازة ، بخلاف الأمم الآرية التى تمتاز بفلسفاتها وشرائعها الاجتماعية القويمة وفتونها وآدابها الرفيعة ! . وهى نظرية لم تعد تجد لها أنصاراً اليوم ، وهل الجنس إلا أناس سكنوا إقليماً واحداً أخلطوا يعيشون فيه معاً معيشة تكونت فى

أثناؤها عاداتهم وتشابهت معارفهم ، ومن قديم تُغَيَّرُ الأجناس والشعوب بعضها على بعض وتنزل جيوش إقليمي إقليمي آخر ، وقد تظل به حقبة ، ففكرة الجنس الصافي فكرة خاطئة . وكثيراً ما روج الأوروبيون لفكرة أن الجنس الأبيض يتفوق على الجنس الأسود ، ليتمكنوا لأنفسهم من استعمارهم ويحصدوا لأنفسهم ثمار أرضه ، وليس البياض والسواد رمز تقدم أو تأخر ، إنما هي تطورات الحياة الإنسانية في الأهم ، فإذا كان الجنس الإفريقي الأسود يُعدُّ دون الجنس الأبيض في التقدم الحضارى فلذلك يعود إلى ظروفه ، وقد كان الجنس الأبيض نفسه يوماً في الدورة الحضارية التي يجيهاها الجنس الأسود اليوم . وكل ذلك يجعلنا نحذر فكرة الجنس التي أخذ بها «تين» و«رينان» والتي كان يأخذ بها ابن خلدون ، ونفس العرب الذين جعلهم ابن خلدون محوراً لكلامه عن الجنس كانوا في الجاهلية يميّز حياة أوطى ، وأخلدت حياتهم بعد الإسلام في التطور ، فوضعوا القوانين وأقاموا الدول والممالك وأصبح لهم فلسفة ومفكرون عظام ، واختلطوا في أثناء ذلك بكثيرين من الشعوب التي عربوها ، حتى غدت كلمة العربي لا تدل على الجنس وإنما تدل على اللغة ، فالعربي هو الذي يتخذ العربية أداة للتعبير عن فكره ووجدانه ، مهما يكن لإقليمه ومهما يكن الجنس الذي ينحدر منه . ومعنى ذلك كله أنه ينبغي أن نحتاط إزاء القانون الأول عند «تين» قانون الجنس ، ونجد العقاد في كتابه عن ابن الروي يستضيء بقبس منه في التعليل — مع شيء من التردد — لافتتان ابن الروي اليوناني الأصل بالطبيعة ، ومعروف أن اليونان ألّهُوا الطبيعة وملئوها بالآلهة ولكنهم لم يعبروا عن افتتان بها على نحو ما يعبر عنها ابن الروي ، وحين كان الأوروبيون يعيشون في عصرهم الكلاسيكي على محاكاةهم لليونان لم يزدهر عندهم شعر الطبيعة ، وإنما ازدهر حين اتفكوا عن تلك المحاكاة في عصرهم الرومانسي ، وفي ذلك ما يشهد بأنه لا علاقة بين فتنة ابن الروي بالطبيعة وبين جنسه اليوناني ، فالعلاقة كما يقول المناطقة منفكة .

والقانون الأدبي الثاني عند «تين» قانون البيئة ويقصد بها الوسط الجغرافي والمكاني الذي ينشأ فيه أفراد الأمة نشوءاً يُعَدُّهم لِمَارسوا حياة مشتركة في العادات والأخلاق والروح الاجتماعية . وهذا القانون ماثل هو الآخر بوضوح عند ابن

خطوبن في مقدمته ، إذ يتحدث مراراً عن أثر المناخ في الأمة ، وفراء يقول إن أهل السودان في أمرتهم من الحرارة بمقدار نسبتها في إقليمهم ، ويقول إنها هي التي جعلت الفرح يغلب عليهم كما يغلب الميل إلى الطرب . والإحساس بهذا القانون قدم عند العرب ، إذ نجدهم كثيراً ما يتحدثون عن أهل البدو وأهل الحضر وخصائصهما وأثرهما في لغاتهما ، نجد ذلك عند الجاحظ في مواضع متفرقة من بيانه ، ونجده عند علي بن عبد العزيز الجرجاني في وساطته بين المتنبي وخصومه ، إذ يتحدث عن اختلاف لغة الشاعر باختلاف بداوته وحضارته . على أنه ينبغي ألا نكبر من شأن هذا القانون في دراستنا للأدب العربي ، فقد تقف حواجز بين البيئة وتأثيرها البعيد في حياة أدبائها ، فتجعل تأثيرها ضعيفاً ، حتى لينمحي أحياناً . ومعلوم أن هذا الأدب ظل أمانة طويلة في نباتات متباينة بين زراعية وصحرائية وجبلية وحارة ومعتدلة وباردة في إيران والعراق والجزيرة العربية والشام ومصر وبلاد المغرب والأندلس ، وكان طبعياً أن يختلف في كل بيئة باختلاف طبيعتها الجغرافية والاجتماعية ، غير أن من يدرسه دراسة فاحصة يجد أن هذه النباتات المتباينة متماثلة فيها تنتج من أدب وأدباء ، وكأنهم جميعاً ثمار بيئة واحدة ، أو كان الأقاليم العربية كلها إقليم واحد . ومرجع ذلك إلى أن الأدب كان يرتفع عن بيئته الخاصة ليحاكي أسلافه النابهين من إقليم العراق ، وكان قد أنتج صفوة ممتازة من الكتاب والشعراء أصبحوا أمثلة عليا للكتّاب والشعراء في كل إقليم وكل بيئة ، وأينما شرقت أو غربت لا تجد إلا هذه المثل وإلا ابن المقفع والجاحظ وسهل بن هرون وعمرو بن مسعدة وابن العميد وبلع الزمان الممداني والحريري ، وإلا بشراً وأبا نواس ومسلماً وأبا تمام والبحتري وابن الرومي والمتنبي وأضرابهم ، فهم يحاكون في كل بيئة ، وهم النماذج الرفيعة التي لا يصح لكاتب أو شاعر أن يتجاوزها ، وحتّم عليه أن يرتفع عن بيئته أو قل يتخلص منها ليحاكيهم محاكاة دقيقة ، وكان أدباء العالم العربي في مشارقه ومغاربه انفصلوا عن بيئاتهم واندمجوا في بيئة عامة واحدة ، وهو اندماج يعبر عن إحساس قوى بالمحافظة على شخصية الأدب العربي التي ثبتت له على مر الزمن . ولذلك يكون من الخطأ أن نحاول تحكيم قانون البيئة في الشعر العربي الوسيط ، بحيث نحاول في الشعر المصري الوسيط مثلاً ، أو في الشعر الأندلسي أن نقيم

فواصل بينه وبين الشعر العربي في الأقاليم الأخرى ، لأن العالم العربي لم يتفصل في أدبه : شعره ونثره ، تفاصيل في السياسة وتكونت فيه وحدات سياسية كثيرة ، ولكن هذه الوحدات لم تنته بالأدباء إلى الشعور بالتفصيل ، أو أنهم يعيشون في بيئات مستقلة ، يستقل بعضها عن بعض في الشؤون الأدبية والفنية . وقد ظن بعض من عني بدراسة الأدب المصري الوسيط أنه كان للبيئة المصرية تأثير واسع فيه حتى أفرد ذلك بمبحث خاص ، وقف فيه عند الدعوة إلى قانون « تين » والمطالبة بتطبيقه في الأدب المصري الوسيط ، دون أي محاولة لإثبات صحة هذا التطبيق عن طريق دراسة هذا الأدب دراسة علمية . وكل من يدرسه يعرف في وضوح خطأ تطبيق هذا القانون عليه وأنه قامت دونه حوازل تمنع من سريانه لا في مصر الوسيطة وحدها بل في الأقاليم العربية جميعها ، إذ كان الأدباء فيها يرتضون عن بيئاتهم ليحاكوا هذا الكاتب العباسي أو ذاك وهذا الشاعر العباسي أو ذاك ، وقد يرتضون بمحاكاتهم إلى العصرين الإسلامي والجاهلي . وعلل هذه الظاهرة كثير من الباحثين بجمود الفكر العربي في تلك الأقاليم ، وكان آثمه أصابها عطل ، وهو تعليل مغلط ، إذ لم يكن جموداً ، وإنما كان محافظة على الشخصية الأدبية العربية الخالدة . وكان مما أشغل هذه المحافظة حتى استحالت إلى إصرار لا يشبهه إصرار غارات الصليبيين والتتار على البلاد الشامية والعربية وكذلك غارات الإسبان المسيحيين على الأندلس . وهي بذلك ليست ظاهرة جمود ، وإنما هي ظاهرة إصرار على أن تظل الروح العربية مضطربة أقوى وأذكى ما يكون الاضطراب .

وليس معنى ذلك أننا نرى رفض هذا القانون قانون البيئة ، فهو قانون صحيح في أصله ، ولكن ينبغي أن نحاط معه ونحن ندرس أدباء العرب في أقاليمه وبيئاته المختلفة ، إذ يمكن أن يتوقف أحياناً عن عمله ، وقد يتضام عمل أحياناً أخرى ، حتى ليبدو أثره في الأدب والأدباء ضئيلاً نحيلاً . ومعنى ذلك أن قانون البيئة عند « تين » ينبغي أن تتناوله منه في غير قليل من الخطر والاحتياط ، لأنه قد يضلنا في دراسة الأدب العربي الوسيط .

والقانون الأدبي الثالث عند « تين » هو العصر أو الزمان ، ويقصد به الظروف السياسية والثقافية والفنية والدينية ، ولم يكن هذا القانون غالباً في تصور العرب ، بل

لقد كان مثله مثل قانون البيئة حاضراً في أذهانهم ، على نحو ما يتضح ذلك عند ابن خلدون في مقدمته إذ يتحدث عن الدول وتقلبها وقيامها وزوالها وأحوال العمران بها والتقدم الحضارى والثقافى ، مما أتاح له أن يكتشف علم الاجتماع ، أو كما كان يسميه علم العمران البشرى ، وأن يسجل قوانينه وعلاجه الجغرافية والاقتصادية وما يتصل بذلك من مؤثرات بدوية وحضارية وثقافية . وانعكست من هذا التصور قديماً أفكار كثيرة عند الأسلاف فى دراستهم للشعراء ، بحيث نراه منذ القرن الرابع الهجرى يعنون بدراسة بيتاتهم الجغرافية والسياسية والثقافية والشعبية ، ومن خير ما يصور ذلك كتاب « المغرب » لابن سعيد الأندلسى الذى صور فيه نشاط الشعراء فى الأندلس وبلدان المغرب ومصر ، فقد تنبّه فيه بقوة إلى أن الشاعر إنما هو ثمرة طبيعية من ثمار البيئة الجغرافية المكانية ، والبيئة التاريخية الزمانية ، والبيئة الثقافية الفكرية ، وهو موصول بمجمعه ومن فيه من الرجال وأصحاب الملاهى . ومن أجل ذلك نراه قبل أن يعرض شعراء أى بلدة ، ولتكن إشبيلية مثلاً ، يسبقهم بعرض بيتهم الجغرافية ثم بيتهم التاريخية ومن كان بها من الحكام والوزراء والكتاب والقضاة ، ثم يعرض بيتهم الثقافية ، ومن كان بها من العلماء على اختلاف فروع العلم والثقافة ، ثم يتلاحق الشعراء ، ثم أعلام الرشّاحين والرجّالين .

ولعل فيما أسلفنا ما يدل على أن العرب تنبّهوا من قديم إلى قوانين « تين » الثلاثة ، غير أنهم لم يعطوها الحتمية ولا الجبرية التى أعطاهما « تين » ، إذ زعم أن الأدباء فى كل أمة ينبثقون عنها انبثاق الأضواء من الأفق فى الصباح ، بل لكأنما يتولدون عنها تولد هلم التبات أو ذاك فى تربة معينة وفى ظروف درجة خاصة من درجات الحرارة . وعلى نحو ما يحلل الكيماويون معدناً من المادّن إلى عناصره تحليلاً يصلق عليه دائماً ، أو قل على نحو تحليل الماء إلى أوكسجين وهيدروجين بنسب معينة تصلق على كل ماء فى الطبيعة يحلل « تين » كل أدب نافلاً أو قل صادراً فى تحليله عن قوانينه الحتمية الثلاثة التى تتعقد بها نماذج كل أدب على نحو ماتتقد حبات النّسب فى درجة معينة من درجات البرودة . وكل ما يقال وراء ذلك عن الفردية والذاتية والعبقرية الأدبية إنما هو عجز وقصور فى تطبيق هذه القوانين التى لا تتخلف عنها — فى رأيه — جزئية أدبية لا فى الشخصيات ولا فى النماذج ، وخير ما

يوضح ذلك في رأى « تين » شكسير فقد كان يعاصره طائفة من الشعراء المسرحيين وإذا نحن فحصنا مسرحياتهم فحصاً دقيقاً وجدناها تشترك مع مسرحياته في نفس الخصائص والصفات الجوهرية .

و « تين » بذلك ينكر قرنية الأديب وأصالته إنكاراً تاماً ، فليس في الأديب ولا في أدبه إلا قوانينه الجبرية الثلاثة ، وكأنما فاته مايدخل على قوانينه الأدبية من خلل بالقياس إلى القوانين الطبيعية ، إذ قوانين الطبيعة دائماً ثابتة ، ولا تتغير من بيئة إلى بيئة ولا من عصر إلى عصر ، بخلاف القوانين الأدبية فإنها دائماً دائمة التغير والتحول مما يتيح في الأدب للتطور وظهور المألوس والمناهج الجديدة فيه ، حتى لتأخذ أحياناً شكل موجات متعاقبة على نحو ما هو معروف عن الأدب القرنى في القرن التاسع عشر وما ذكرناه آنفاً فيه من تعاقب موجات الرومانسية والبرناسية والرمزية . وأخرى وهى أن القوانين الطبيعية يمكن إثباتها دائماً بتعطيل جزئية وطرده النتيجة وما يتصل بها من قوانين على بقية الأجزاء ، وهو ما لا يحدث في القوانين الأدبية فلا بد لها من الاستقراء الشامل استقراء يمكن من استخلاصها ، مع فتح الأبواب لها دائماً كى تتخلف في بعض الجزئيات وبعض الوحدات ، أو قل مع فتح الأبواب للاستثناء ، وكثيراً مايتحول الاستثناء بدوره إلى قانون عام ، إذ يندمج فيه كثيرون مكونين لأنفسهم ملهياً جليداً له صفاته وخواصه المستقلة .

ومن أجل ذلك كنا نرى من الواجب الإفادة من قوانين « تين » في تأريخ الأدب العربى ودراسة أديابه ، ولكن على ألا يتخذ ذلك الصيغة الجبرية الحتمية التى صاغها فيها ، وخاصة قانون الجنس ، فإنه كما ذكرنا آنفاً ، لا يوجد جنس خالص من كل شائبة إذ من قديم تلخل الجنس الشوائب ، حتى لا يكاد يوجد في العالم جنس صاف خالص لم تتخالطه أجناس أخرى ولم تترك آثارها فيه . ففكرة خلوص الجنس وقائه لا تكاد تتحقق ، بل هى لا تتحقق أبداً . أما قانونا البيئة والعصر فلا ينكر أحدهما ما لهما من تأثير في الأدب ، والأدب بقاوت قوة وضعفها ولكن دون حتم وجبر وإلزام ، ومع مراعاة المواهب الفاتية والإرادات الفنية . على أنه لا بد أن نلاحظ أن هذين القانونين خاصة يتسع بيان تأثيرهما في مصنفات الأدب العربى الحديثة ، فلا يوجد كتاب في تأريخ الأدب العربى لمستشرق أو لباحث

عربي حديث إلا ويصل فيه بين دراسة هذا الأدب وأدبائه وبين بيتاتهم وعصورهم وما وقع عليهم من مؤثرات سياسية واجتماعية وعقلية وحضارية كان لها أثرها البعيد في كل ما أنتجوا من شعر ونثر .

وثالث الثلاثة في هذا الاتجاه القائم على منهج العلوم الطبيعية وقوانينها الجبرية الحتمية « برونيتير Brunetiere » (١٨٤٩ - ١٩٠٦) وقد حاول أن يطبق ما كتبه داروين عن علم الأحياء في كتابه « أصل الأنواع » وما رسمه فيه من نظرية التطور أو نظرية النشوء والارتقاء ، محاولاً أن يجسّد هذه النظرية في الأدب وأنواعه ، وكأنما أغراه بذلك « استينسر » وما حقق من نجاح في تطبيقه لما على الأخلاق والاجتماع ، فإذا هو يصنّف في سنة ١٨٩٠ كتابه « تطور الأنواع الأدبية » محاولاً أن يثبت أنها ، شعراً ونثراً ، تنقسم إلى فصائل وأن كل فصيلة في الأدب مثلها مثل الفصائل في الكائنات الحية عند داروين ، فهي تنمو وتتوالد وتتكاثر متطورة من البساطة إلى التركيب في أزمنة متعاقبة ، حتى تصل إلى مرتبة من النضج قد تنتهي عندها وتتلاشى كما تلاشت بعض فصائل الحيوان . واختار لتطبيقاته ثلاثة أنواع أدبية ، هي المسرح والنقد الأدبي والشعر الغنائي ، مصوراً فيها كيف أن كل نوع لم يتطور إلا باجتماع دوافع تاريخية ، تستمد من العصر ومن البيئة ومن كل الظروف الاجتماعية . ووجد في ازدهار الشعر الغنائي الفرنسي في القرن الماضي ما يسفه بإثبات أن النوع الأدبي قد يتطابق تماماً مع النوع الحيواني ، فإذا هو يموت ليخلفه نوع آخر يتلاشى فيه نهائياً ، أو قل إذا هو يتحول إلى نوع آخر يحيا فيه من جديد ، إذ ذهب إلى أن هذا الشعر لم يتطور عن أصل من نوعه بمائل له أو متحد معه ، إنما تطور عن نوع مغاير له فتى فيه هو الوعظ الديني الذي كان مزدهراً بفرنسا في القرن السابع عشر ، ورمّ به نحو قرن كان يمانى فيه من سكرات الموت ، ثم حيى من جديد في الشعر الغنائي الوجداني .

والنظرية الأساسية عند « برونيتير » صحيحة ، فالأنواع الأدبية تنشأ وتتمو وتتطور متدرجة من زمن إلى زمن كما تنشأ وتتمو وتتطور الكائنات العضوية ، ولكن ينبغي أن نلاحظ ما بين الجانبيين من فروق ، فإن الأطوار الأدبية لا يقضى بعضها على بعض ولا يحو بعضها بعضاً ، وآية ذلك أننا نطرب للشعر الذي كتبه الجاهليون

على الرغم من أنه يمثل طوراً مغرقاً في القدم . فالطور الجديد في الشعر لا يحكم على طور قديم بالفناء ، وهو معنى ما يقال من خلود الأدب ، وأنه لذلك لا يوجد فيه قديم ولا جديد ، لأن قديمه حتى مثل جليله ، وجميع وحداته تخفق بالحياة وتستظل تخفق بها أبداً . وقد يصيب نوعاً أدبياً ضرب من الضعف في عصر ، وتعود إليه الحيوية والنضرة في عصر لاحق على نحو ما هو معروف من ضعف الغزل مثلاً في العصر العثماني وحيويته ونضرته في العصرين الإسلامي والعباسي وفي العصر الحديث .

فنظرية التطور مع صحتها ينبغي ألا نبالغ فيها على نحو ما بالغ « برونتير » . فتتصور أن نوعاً أدبياً قد يفتى في نوع أدبي آخر أو يتحول إليه بحيث يتلاشى فيه ، على نحو ما تلاشى في رأيه وعظ الرواعظ الفرنسيين في القرن السابع عشر في شعر الرومانسيين في القرن التاسع عشر عند فكتور هيجو وأضرابه . والوصل بين النوعين فيه غير قليل من التكلف ، وقصد وصل النسب والبنوة ، وكان أولى له أن يكتفى بالقول بأن المشاعر التي كان يُشبعها الوعظ الديني في القرن السابع عشر أخذ يشبعها بعد نحو قرنين من الزمان الشعر الغنائي الرومانسي إذن لكان أقرب إلى الدقة ولا أحدث هذا النسب المتهم بين نوعين أدبيين طال الأمد بينهما لا إلى عشرات من السنين ، بل إلى قرنين متطاولين . وكان النوع الأدبي لا يتطور ، بل يتحول تحولاً فجائياً أو قل يقفز قفز شباب الرياضيين للحواجز المرتفعة . والحق أن كل نوع أدبي يتطور ، والتطور من سنن الحياة ، ولكنه يتطور في أدوار متعاقبة داخلية ، أو قل تنشأ في داخله نشوءاً طبيعياً متتقلاً به من دور إلى دور ومن صورة إلى صورة .

مع الدراسات الاجتماعية

أخذ كثيرون من دارسي الأدب الغربيين منذ القرن الماضي يصلون بين حواساته والدراسات الاجتماعية، إذ الأدب في حقيقته إنما هو تعبير عن المجتمع وكل ما يجري فيه من نظم وعقائد ومبادئ وأوضاع وأفكار، والأديب لا يسقط على مجتمعه من السماء، وإنما ينشأ فيه ويصلر عنه، يصلر عن كل ما رأى فيه وأحسّ وسمع، تأسجاً مادته من مسموعاته وإحساساته ومورثاته. وليس بصحيح أن بين الأدباء من يستطيعون الانتمال عن مجتمعاتهم في أبراج عاجية كما يقولون، إذ دائماً تصلهم به علاقات كملاقات ذوى الرحم، علاقات منبئة في كل ما ينظمون وكل ما يكتبون، وهل يوجد شاعر أو كاتب إلا وهو يحاول أن يخاطب أفراد مجتمعه، يخاطبهم بما يحسون ويشعرون. ومعنى ذلك أن الأديب يعكس مشاعر مجتمعه وبواعثه ونواذعه من جهة، ويلبغ أدبه وينشره بين أفرادهم من جهة ثانية، وكان ينشره ويلبغه قديماً بالإلقاء والمشافهة، حتى إذا عرف الكتابة أخذ يستلهمها وسيلة لوصلة بقومه كي يستمعوا بآثاره. ودار الزمن حورات وإذا المطبعة تظهر وإذا النشر ينظم، فانتزعهما وسائل لإذاعة نظمهم ونثره في الناس، ولو أنه كان يكتب وينظم لنفسه لما استغل كل هذه الأدوات والوسائل ولا كفى بأن يردّ دواخله وخارجيه في نفسه وحنايا صدره.

ولعل في ذلك ما يدل بوضوح على أن صلة الأدب بالمجتمع صلة وثيقة، إذ لا يوجد أدب بدون مجتمع ينبثق عنه، ولنرجع إلى الوراء، لنرجع إلى أعتق صورة للشعر، وهي صورة الشعر القصصي عند اليونان، صورة الإلياذة، فسجدتها لا تنغنى بمواطف فردية، وإنما تنغنى بمواطف الجماعة اليونانية لعصرها مصورة حروبها بطروادة ومن استسلوا فيها من الأبطال. ومن هنا نشأ القول بأن ناظمها ليس هو هوميروس وحده، وإنما هم أفراد مختلفون من أجيال متلاحقة، لعل هوميروس كان خاتمهم، أو لعله كان واسطتهم وأتممها من بعده شعراء حاذقون. وإذن فلم ينظمها شاعر إغريقي معين، وإنما نظمتم أجيال متعاقبة، وهي لم تنظمها لنفسها،

وإنما نظمتهما لتغنى الناس بها ولتصور لهم مشاعرهم . وتلا هذا الشعر القصصى عند اليونان الشعرُ الغنائى ، وقد فصل بلوره من عباداتهم لآلهتهم وطقوسهم فيها وشعائهم وحفلات جماعاتهم فى أعيادهم ، فهو شعر جماعى نشأ فى أحضان الجماعة واحتفالاتها الدينية . وهذا نفسه يلاحظ فى شعرهم التمثيلى ، فقد كان نظامهم الاجتماعى يقضى أن يحتفلوا فى كل عام بإله من آلهتهم ، وأخذ شعرائهم خلال هذه الاحتفالات يعرضون على الجماهير فى ملاعب التمثيل طائفة من المسرحيات تصور بعض أساطيرهم وما كان يعيش فيه مجتمعهم من شئون الفكر والدين والثقافة . ولا ريب فى أن صلة الشعر التمثيلى بالمجتمع أوضح من صلة أى شعر آخر ، إذ لا بد له من أفراد كثيرين يشاركون صاحبه فى إبرازه وإداعته ، لا بد له من ممثلين يتعاونون فى تمثيله ، ولا بد له من مُخرج يشرف على أدائهم لأدوارهم ، ولا بد له من مسرح وإعداد مسرحى ، ولا بد له من نظارة متفرجين . حينئذ يصفقون ويهللون استحساناً ، وحينئذ يصيحون ويدمدُمون استهجاناً .

وإذا رجعنا إلى شعرنا العربى فى عصوره القديمة لاحظنا أنه نشأ متلبساً من أناشيد وتراتيل دينية ، أو فل إنه فصل عنها كما تفصل الثمرة من غصنها ، يدل على ذلك ما حكاه القرآن عن العرب من وصلهم بين الشعر والسحر وتعاوذك الكهنة فى مثل الآية الكريمة : (وقالوا إن هذا إلا سحر مبين) ومثل : (إنه لقول رسول كريم وما هو بقول شاعر قليلاً ما تؤمنون ولا بقول كاهن قليلاً ما تذكرون) ، ومثل : (وما تنزلت به الشياطين وما ينبغي لهم وما يستطيعون) ؛ وكأنما كانوا لا يزالون فى أواخر العصر الجاهلى يشعرون بالصلة الوثنية بين الكهانة والسحر والشعر . وكانوا يعتقدون اعتقاداً جازماً أن الشياطين هى التى تُلهم الشعراء ما يجرى على ألسنتهم من الأشعار ، وسَمَوْا شياطين بعض شعرائهم مثل « مسحل » شيطان الأعشى . وفى ذلك ما يدل على أن شعرنا نشأ من خلال حياة الجماعات العربية الأولى وطقوسها الدينية وما اتصل بها من كهانة وسحر وصلات . عجمها — بالشياطين ومن تراتيل كانوا يرتلونوها للآلهة ماتمسكين منها النصر لأبطالهم والنظر بأعدائهم والفرار لمن يقضون نحسهم . ونخذ المديح مثلاً فإنه فى أصله تراتيل للآلهة كى تنصرهم وتنصر أبطالهم . وما زالت

هذه التراتيل تتطور حتى اتخذت صورة ثناء على هؤلاء الأبطال وما حققوا لهم من
 أعجاز حربية . وبالمثل الرثاء فهو في أصله توصلات للآلهة كي تستقر روح الميت
 وتسكن في قبرها ، وما زالت هذه التوصلات تتطور حتى اتخذت شكل مناقب
 يرصف بها الميت استعطافاً للآلهة وزُلفى . وكذلك المجداء ، فهو في أصله أدعية
 للآلهة كي تصبّ لعناتها على رموس أعدائهم وتزيدهم في تمزيقهم شرّ ممزق ،
 ويؤكد ذلك ما يروى عن الشاعر الجاهلي من أنه كان إذا أراد هجاء لأعدائه
 وأعداء قبيلته لبس ثوباً خاصاً كتب الإحرام وحلق رأسه داهناً أحد جانبيه
 ومرسلاً من شعره ذؤابتين واعتكف أياماً ، حتى يتمنى من نظم هجائه
 في هذا الجو من النسك والتبتل ، وكأنه يؤدي بعض شعائر حجهم لأهنتهم ،
 حتى يسقط هجاؤه على أعدائه لعنات تؤيدها الآلهة . وفي ذلك كله ما يدل
 بوضوح على أن الشعر الجاهلي نشأ وثيق الصلة بالمجتمع وعباداته وشعاره وتراثه ،
 وهي صلة ظلت تزداد مع الأيام توثقاً ، حتى غدا هذا الشعر مرآة صافية نقية
 للمجتمع الجاهلي بحياته البدوية الرعوية وكل ما نشأ فيها من علاقات في السلم
 والحرب وفي الحب وغير الحب .

وفي الشعر الجاهلي ظاهرة لعلها في حاجة إلى تفسير اجتماعي ، ونقصد ما يشيع
 فيه من جهل بالناظمين لبعض قصائده ومقطوعاته أحياناً ومن شك في الناظمين
 الحقيقيين أحياناً أخرى ، وتفسير ذلك اجتماعياً بسيط ، فقد كانت المقطوعات
 والقصائد في طفولة الأمم تأخذ صبغة اجتماعية ، ولا نقصد تمثيلها للمجتمع ، وإنما
 نقصد أن الجماعة كانت تشارك في نظمها ، فلم ينظمها شاعر معين وإنما نظمها
 شعراء كثيرون تعاونوا في نظمها ، وربما انتسبوا إلى أجيال متلاحقة ، وما زالوا
 يتداولونها حتى تناولها شاعر ماهر ، فأعطاها اللامسات النهائية أو قل أعطاهها
 الشكل الأخير ، ومن هنا كانت تُنسب لهذا الشاعر أو لذاك ظناً من الرواة
 أن شاعراً بعينه هو الذي سرّاه في صيغتها التامة . وقد لا يُعرف الشاعر ، وكأنما
 تظل لما صيغتها الجماعية العامة ، فهي عمل جماعي من صنْع كثيرين ، شأنها في
 ذلك شأن الأساطير التي لا تُنسبُ إلى شخص معين في المجتمع ، إنما تُنسبُ
 إلى المجتمع كله الذي ظل يُتمحّح فيها ويعدل ويسوّى حتى أخذت شكلها النهائي .

وقد أدرك أفلاطون وأرسطو من قديم الطبيعة الاجتماعية للشعر وما يُحدثُ من تأثير في الجماهير ، ومعروف أن أولهما كان يعتق نظرية المثلِّ ، وهى تنتهى عنده إلى أن الشعر يقلد حقائق الواقع ، وهذه بدورها لا تستقل بنفسها ، وإنما تحاكي حقائق كلية في سماء الفكر المثالي الخرد ، وكأن الشعر يتعد عن الحقيقة الكلية خطوتين أو ثلاثا . واتخذ من هذه النظرية قيساً هاجم على ضوئه الشعر فيما رسمه بجمهوريته للمدينة الفاضلة إذ رأى الشعر يتعد عن الحقائق الكلية ، وأهم من ذلك أنه رأى فيه خطراً أى خطر على مجتمع المدينة الفاضلة إذ لا يستحكم إلى العقل وإنما يحتكم إلى العواطف يغذِّبها وينميتها إلى أقصى حد ، مما يجعله خطراً محققاً على المدينة المثالية ، لأنه يعرضها للمعيشة العاطفية ولا تصدق تصرفاتها عن العقل . وتحدّ مثلاً بطل المأساة فإن الشاعر يبالغ في وصف أحزانه ، حتى ليبكى ويتألم تألماً مرّاً ، ويشاركه من يتفرّج عليه في عواطفه ويبكى معه كالمرأة ، وكان ينبغي أن يتحلّى البطل بأخلاق الرجولة من الصبر والشجاعة وإحمال المكروه ، حتى يقتدى به النظارة . وتمتلئ المأساة بتزعجات الشر والحقد والآلام والشهوات والمشاعر الزفة ، وبدلاً من أن نصبطها ونكتبها نطلقها ونترك لها العنان بنفس الشاكلة التى يصور فيها الشعراء الآلهة والأبطال . وكل ذلك من شأنه أن يهدد المدينة الفاضلة بالخراب والولاء إذا تسلط عليها الشعراء وأقصى عنها الأخيار وأصحاب العقول الحصيفة الراجحة .

وأفرد أرسطو للشعر كتاباً درس فيه المأساة دراسة تفصيلية ، وقد بدأه بنظرية أستاذه أفلاطون القائلة بأن الشعر محاكاة للطبيعة ، وقف بهذه المحاكاة عندها ، ولم يجعلها محاكية لحقائق كلية أو مثل عليا مجردة ، إذ لم يكن عقله رياضياً ، فلم يكن يؤمن بمثل هذه الحقائق الخيالية ، وكأنما كان عقاه كعقل الطبيعيين الذين لا يؤمنون إلا بالواقع المحسوس غير مُقْضِينَ إلى أبحاث نظرية مجردة ، بل لعله هو إمام الطبيعيين . ومن أجل ذلك رفض نظرية المثل الأفلاطونية في الشعر وغير الشعر ، وحاول أن يتوسع بمفهوم المحاكاة التى ذكرها أفلاطون ، فقال إن الشعر لا يحاكي الطبيعة محاكاة مطابقة للواقع ، هو يحاكيها ولكن محاكاة الرقص والموسيقى لها ، وبعبارة أخرى هو لا يحاكيها محاكاة آلية إذ يحرف فيها ويعدل على نحو

ما تعدل وتحرف حركات الراقصين ونغمات الموسيقيين لها ولواقعها المادى المحسوس ، ولنرجع إلى المأساة فهي تصور شخصيات الطبقة النبيلة خيراً مما هم على حين تصور الملهاة شخصيات الطبقات الشعبية أسوأ مما هم ، وهو تصوير يقوم فى العملين على ما يحتمل وقوعه وفقاً للطبيعة الإنسانية لا وفقاً للواقع الخارجى ، ومن هنا كان الشاعر يتدع مأساته أو ملهاته مهما استمد عناصرهما من العالم الحقيقى ، وكان الشعر أكثر فلسفة وإبداعاً من التاريخ لأن التاريخ يصور ما حدث والشاعر يصور ما يحتمل حدوثه ، ونفس الشخصيات التاريخية يعرض الشعر أفعالها وأقوالها فى نطاق ما يحتمل حدوثه لا فى نطاق ما حدث تاريخياً ، وبعبارة أخرى فى نطاق حقائق التاريخ الكلية العامة ، أما المؤرخ فيتقيد بمقتضى الواقعة الخاصة . والشعر بذلك - فى رأى أرسطو - لا يحاكي الواقع بل إنه يعيد بناءه على أساس من الاحتمال . ويتنص أيضاً نقضاً ما ذهب إليه أستاذه من أن الشعر يفسد المواطن الصالح بتغذيته لمشاعره وتنمية عاطفته الشفقة والخوف فيه ، حتى ليصبح أسيراً لانتعالات تفسده وتدفعه عن أن يكون مواطناً مثالياً فى المدينة الفاضلة ، فقد ردت بقوة هذه التهمة ، مستخدماً لذلك كلمة «التطهير katharsis» واختلف الباحثون فى أصل معناها اليونانى ، قيل إنها كانت تؤدى عندهم معنى طبيعياً هو التطعيم ومعالجة الداء بالداء . ومهما يكن أصلها فقد أراد بها أرسطو فى بحثه للمأساة الشعرية أنها تخلص عاطفته الشفقة والخوف عند الإنسان من تضخمهما وتشييع فى النظارة غير قليل من الراحة والرضا ، فالشعر لا يجعل الناس عاطفيين ولا يشيع فيهم انهياراً فى الأخلاق أو أخلاقاً شائنة ، بل على العكس ينقى عواطفهم ويخلصها من أدوائها ومن كل خور وضعف .

وبوجه من فكرة أرسطو فى التطهير مضى هوراس يزعم أن الشعر يشقى الناس . منهم . وظلت فكرتنا النفاقة والإمتاع عالقين بأذهان النقاد فى عصر النهضة وأوائل العصر الحديث . حتى إذا كنا فى القرن التاسع عشر وجدنا النقاد ومؤرخى الأدب الفرنسيين يبحثون بمباحث واسعة فى صلة الأدب بالمجتمع وعلاقته بكل ما يجرى فيه من أعمال اجتماعية وشعبية . وأخذت تنمو فى أثناء ذلك الدراسات الاجتماعية وينمو معها درس العلاقات فى المجتمع وما ينعكس فيها من طبقات ومن حرف وصناعات وطرق

إنتاج وظواهر سلوكية واجتماعية . وكل ذلك أخذ طريقه إلى دراسة الأدب ، فأخذت تُدرّسُ فيه المادة الاجتماعية التي يعبر عنها وما يتصل بها من عناصر المجتمع وما يكون قد نشأ بين تلك العناصر من صراع ، وكذلك علل الصراع وبواعثه العميقة المتشابكة وخاصة من حيث الإنتاج ومشاكله . ويتغلغل نقر فيما وراء الحياة المعاصرة محاولين استكشاف الموروث العتيق في الشعب ، وهم الذين يعنون بدراسة القولكلور الأدبي حتى يتبينوا جلوره الاجتماعية الراسخة .

وعلى هذا النحو أخذ الأدب يُدرّسُ اجتماعياً من وجهات متعددة ، ووجد الدارسون مادة خصبة في العصور وتطورها حضارياً أو صناعياً ، فحصر مثل عصر الآلة الصناعية بخالف مجتمعه بدون شك المجتمعات التي سبقت ، بسبب ما حدث من تغير في حياة العامل وأسرته ومعيشته في بيئات مكتظة بالسكان . وكلما تقدمت الحياة الإنسانية في العصر الحديث أخذت الطبقة العليا في المجتمع تنوب في الطبقتين الوسطى والدنيا ، ولذلك أثره العميق في معيشة الأديب ، فليس من بُفّرصُ عليه العناء والشقاء كن يتخلّص منهما ، وليس من يحوج ويَعْرِى كن يكتسب ويَسْرَوِي . ومن المؤكد أن الظروف المادية الاقتصادية للأديب أخذت في التحسن مع انتشار الاشتراكية وتكاثر الفرص ومع ما طرأ على التعليم والتربية والثقافة من ظروف جديدة . ولا بد أن نلاحظ الفروق البعيدة بين مجتمع في قرية من قرى الريف وبين مجتمع في منطقة من مناطق المصانع ، فلكل ظروفه وملاساته التي تؤثر فيمن يعيش فيه أديباً وغير أديب .

وينبغي أن نلاحظ أن من يدرسون الأدب دراسة اجتماعية لا يريدون أن يتبينوا فيه انعكاسات المجتمع فحسب ، فذلك مسألة بديهية ، إنما يريدون أن يتبينوا ما في بيئة الأديب من ظواهر اجتماعية ومدى تأثيرها في أدبه محاولين النفوذ إلى معرفة طبقة الأديب الاجتماعية التي ينتمي إليها وما عاش فيه من أوضاع اقتصادية ومدى استجابته لموقف طبقته وصلوره عنها في آثاره . وقد أدّى ظهور النظريات السياسية الحديثة في القرن الحاضر إلى ظهور مقياس اجتماعي جديد هو مقياس الالتزام في الأدب ، فالأديب لا يُطلَبُ في أدبه أن يعكس علاقات مجتمعه وأوضاعه فحسب ، بل يطلب منه أن يشارك في تكييف مجتمعه ، بحيث يصبح جزءاً لا يتجزأ من كل ما يجري فيه من

مشاكل وقضايا ومعارك ، وبحيث يلود عنه حين يطلب الذباد ، فينبى للدفاع عنه بقلمه وكل ما يستطيع من مقالة أو قصيدة أو قصة أو مسرحية . وبذلك لا يكون كائنًا طفليًا فى المجتمع ولا هاربًا من معاركه ولا أبقا شاذًا أو منطويًا على نفسه ، بل مشاركًا فى حياته وآلامه وآماله متضامنًا مع أفرادها ، يعيش ما يعيشون من الصراع ويلتزم ما يلتزمون من المسئوليات . أما من يتغنون تجاربهم الشخصية البحتة غير مفكرين فى مجتمعاتهم كأنهم يعيشون فى غرف منزلة عنها فإن أدبهم حرى بالإهمال ، ومثلهم من ينسحبون من الحاضر مستمدين فى أدبهم من الماضى ومن التاريخ والأساطير ، وواجب الأدب حقا أن يعيش المشاكل التى تلتق عصره صادراً فى آثاره عن الطبقة التى ينتمى إليها ونفسيتها وكل ما يجرى فيها من تناقضات وصراعات .

وبهذا المقياس المترم لا يُعدُّ الأثر الأدبى جيداً إلا إذا عبّر بوضوح عن موقف صاحبه من قضايا عصره وأمته وإلا إذا أحسَّ مشاعر مجتمعه وأصبح فاعلاً فيه مؤثراً ، فإن لم ينهض بذلك ولم يحتمل تبعاته فإنه يُعدُّ متخلفاً عن مسيرة الحركة الصاعدة فى أمته ، بل قد يصبح معوقاً وأداة سيئة من أدوات السلبية وخاصة فى الفترات التى تتحول فيها الأمة من عالم الإقطاع والرأسمالية إلى عالم الاشتراكية والعدالة الاجتماعية ، إذ يصبح واجب كل أديب حينئذ أن ينهض بدوره الفعال فى تطوير أمته ودفعها بقوة إلى طور أرقى من طورها الذى كانت تعيشه والذى كانت تنف فيه مما تحمل من أفعال الظلم والبطس والشقاء ، حين كانت تتمتع طائفة قليلة بأدوات الترف والتعيم تهيئها لها كثرة الشعب وجماهيره ، التى كانت تكبح وتنصب عرقاً لتستمتع هذه الطائفة على حسابها دون أن تؤدى أى عمل . فحياتها فراغ مطلق إلا من الترف ووسائله ، والشعب يشقى ويحوج ويظلم ويمرض . وقد نفى عنه أخيراً كل هذه الأفعال والأوزار ، وهو يعمل على النهوض بحياته على أساس من العدالة . غير أنه لا يزال يخوض إلى ذلك معارك ، وواجب الأديب أن يخوضها معه ، ويحتمل كل ما يحتمل من تبعات ، وهل هو إلا فرد منه يشعر بما يشعر ويحس بما يحس ، وما إنتابه فى واقعه إلا تعبير عن هذه المشاركة المتصلة للشعب فى جميع أمانيه وآلامه ، وإن هو نكل عنه أو لم يستجب له فى أى أثر

من آثاره كان عضواً أشلّ لا تقع فيه ولا غناء .

ويخاصم بعض النقاد أصحاب هذا المقياس الاجتماعي ذاهبين إلى أن الأدب يمثل دائماً المجتمع الذي يصدر عنه، ويقولون إن ذلك يتضح في تاريخ الأدب العربي، فهو في العصر الجاهلي يمثل جماعته البدوية وفي العصر العباسي يمثل المجتمع المتحضر بكل ما كان فيه من مجون وإثم وزنلقة وزهد وشطف وتعامّة وبؤس . ويقولون أيضاً إنه ينبغي أن تُكفّل للأديب حرّيته والأبطال بموقف معين من الحياة ، مما قد يتعارض مع مشاعره وتجارب الحقيفة التي ينبغي أن يصدر عنها في أدبه . ومن الخطأ أن يُخلط بين حرية الشاعر وتعبيره عن مجتمعه ومواقفه، لأن هذا التعبير قد تتطلبه حرّيته نفسها ، وأيضاً من الخطأ أن يُخلط بين صدور الشاعر عن مجتمعه وبين التزامه ، إذ لا يختلف اثنان في أن الأدب يصور حياة شعبه ، وليس هذا موضع اختلاف أو جدل ، إنما الذي يختلف فيه النقاد هو أن يكون الأديب ملتزماً بقضايا معينة في مجتمعه ، يحارب من أجلها ويصارع ، كقضية البؤس مثلاً وما يتصل بها من ظلم ، فإنه لا يصور البؤس والظلم وإنما يصارعهما شاعراً في أعماقه بأن جوع مواطنٍ شيء خطير يهدد كيان مجتمعه حتى ليكاد ينقض من أساسه انقضاهاً .

وبالغ خصوم مقياس الالتزام، فيقولون دعوا الأديب ينتج كما يُلهمه مجتمعه ولا تضيّقوا عليه الدروب التي يسلكها إلى أدبه ولا تغلقوا من دونه ، فالأدب ليس طعاماً ولا شراباً ولا وسيلة إلى دعوات سياسية أو اجتماعية يسخر من أجلها وفي سبيلها ، وإنما هو غاية يتغلّى به العقل والروح ، وطالما غدّى الناس وأمتهم قبل أن تظهر الدعوات السياسية والاجتماعية المعاصرة، وما تزال آثاره القديمة تغدّينا ، وتمتعتنا مع خلوها من التوجيه السياسي والاجتماعي . وهو كلام قد يبدو مقبولا ، غير أنه لا يصدق على حياة الأمم المتطورة في عصرنا حين تهدم نظاماً بالياً وتقيم مكانه نظاماً جديداً ، إذ تكون في حاجة إلى تجديد كل عناصر الشعب وأدبائه ليتضامنوا معاً في الثبات والمسئوليات . على أن القول بأن الأدب القديم يخلو من التوجيه ومن الالتزام في حاجة ماسة إلى شيء من التصحيح ، وكلنا نعرف أنه كانت تقابل في عصر بني أمية أحزاب متنافرة هي أحزاب الزبيريين والشيعة

والخوارج ، وكان لكل حزب نظريته السياسية الخاصة التي ينافع عنها بالسيف نارة وبالشعر والخطب تارة ثانية ، وكانت نظرية الحزب الزبيرى أن تكون الخلافة فى قريش روحاً وواقعاً عملياً فتكون حاضرتها فى الحجاز وتعتمد فى ولايتها على قريش وانخبازيين لا على قبائل الشام اليمنية كما يصنع الأمويون ، وكان عبيد الله ابن قيس الرقيّات لسان هذا الحزب ، ونظريته تتجاوب أصدائها فى أشعاره ، وهو بذلك ملتزم ، يلتزم التعبير عن آراء حزب ويلوح بها فى وجوه خصومه على نحو ما تلوح جيوش ابن الزبير فى وجوههم بالسيوف والرماح . وكان الشيعة يرون أن تكون الخلافة فى بنى هاشم ، حتى يملئوا الأرض عدلاً بعد أن ملأها الأمويون جوراً وظلماً ، ونجد لهذا الحزب شعراء كثيرين يعتقدون مبادئه ، ويلودون عنه بالسيف وبالشعر ، وهم بذلك شعراء ملتزمين يطالبون بالعدل الذى لا تطيب الحياة إلا به ولا تستقيم بلدونه ، وكثيرون منهم قتلوا دون تحقيقه أو عُدّوا علاناً شديداً . أما الخوارج فكانوا ينكرون أن تكون الخلافة مقصورة على قريش أو غيرها من القبائل ويرون أن تكون شورى بين المسلمين من العرب والمولى ينهض بها أكثرهم كفاءة لها ولو كان أصحماً ، حتى تتحقق المساواة والعدالة بين أفراد الأمة ، وقد تحولوا ثواراً وتحول معهم شعراؤهم ، فسيفهم لانفارقهم فى غلوهم ورواحهم ، إذ باعوا أنفسهم لعقيدتهم فهم يعيشون للجهاد ، وهم يطلبون الموت مستصغرين الدنيا ومتاعها الزائل ، وشعرهم يقطر حماسة ورفضاً للدنيا واستبطاء للموت واستعداداً له ، كما يقطر بعقيدتهم ودفاعهم عنها حتى الدماء الأخير ، وهم بذلك ملتزمون أصداق ما يكون الالتزام . وإذن فليس الالتزام جديداً فى الأدب العربى ، بل لعل عصورنا القديمة عرفت منه صوراً أدق من الصور الحديثة ، إذ كان الشاعر يناضل فى سبيل عقيدته السياسية والمذهبية بسيفه وظلمه وشعره .

ولا بد أن نشير هنا إلى أن بعض الباحثين فى الأدب العربى أخذوا يتجهون إلى دراسته من الناحية الاجتماعية ، غير أنهم عُنُوا غالباً ببيان صور المجتمع كما يمثلها الأدب ، فهم يحاولون بيان الأخلاق والعادات والمذاهب الدينية والسياسية وأحوال المعيشة والأعياد ، وقلما وقفوا عند طبقات المجتمع وما قد يكون بينها من صراع عنيف أو غير عنيف ، وهم أيضاً قلما تحللوا عن مصادر الثروة وتوزيعها بين

الطبقات ، غافلين عن أن الناس يعيشون دائماً في قبضة قوى اقتصادية تسيّرهم وتحرّكهم وتطبعهم بطوايع خاصة . والمجتمع العربي الوسيط من أكثر المجتمعات طبقات متباينة ، فداًئماً نجد فيه طبقة الحكام التي تكاد تستأثر بكل شيء هي ومن كانت تستعين به من الوزراء والقواد وكبار رجال الدولة ، وكانت يجانبها طبقة وسطى من التجار والموظفين الصغار والمغنيين ولشعراء ، ثم طبقة عامة من صغار التجار وأصحاب الحرف والفلاحين والرفيق . وقد يكون من أسباب النقص في دراسة هذه الطبقات ومن يمثلونها من الأدباء والشعراء أن الباحثين عادة لا يقرءون سوى كتب التاريخ والأدب ، وهي لا تصورهم تصويراً دقيقاً ، وقد يكون خيراً منها كتب الخراج وكتب الفقه وكتب الحسبة والأسواق ، ففي هذه الكتب معارف كثيرة عن حياة الناس ودخولهم وثوراتهم ، والمستوى الذي كانوا يعيشونه ، حين تُستقصى هذه الكتب تصبح كتابة التاريخ الاجتماعي والاقتصادي للأدب العربي قريبة المثال .

٤

مع البحوث النفسية

لعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن الاتجاه النفسى في بحث الأدب قديم قدم الإغريق ونظراتهم البصيرة في الشعر والشعراء ، إذ نرى أفلاطون في محاورته المعروفة باسم : «إيون» أو عن الإلياذة يقول إن الشاعر ينظم شعره عن إلهام وحال تشبه حال الجنون ، فهو لا يصدر في شعره عن عقله . وبذلك كان أول من تحدث عن إبداعه كما كان أول من وصّمه بأنه مشلول العقل ، أو بعبارة أخرى بأنه مريض مريضاً نفسياً أو عصبياً وأنه لذلك يضرب المجتمع الرشيد في مدينته الفاضلة أو المثالية . واقتبس منه تلميذه أرسطو في كتابه « فن الشعر » هذه الفكرة وما اتصل بها من المحاكاة وتغذية الشاعر للمواطف إلا أنه خفّف من حدة الفكرتين كما أسلفنا في غير هذا الموضع ، وبقيت منها ظلال تتصل بالإلهام . وتلقانا عنده تأملات مختلفة في نفوس الشعراء والنفس البشرية كمفكرة التطهير التي أُلْمنا بها . وحمل عنه هوراس أقباساً

من هذه التأملات وكذلك لونجينوس في مقالاته عن الأسلوب إذ جعل من بواعث التأثير في الشعر قوة العاطفة .

وتضعف مثل هذه التأملات في نقد المصور الوسطى لجهل النقاد لها ، حتى إذا كان عصر النهضة واستكشف الأوربيون الآداب اليونانية والرومانية عادت إلى الظهور من جديد . وما زالت تنمو حتى أتبع لها كولريديج ، فإذا هو يبث فيها حيوية قوية في كتابه «سيرة أدبية Biographia Literaria» وقد نشره في سنة ١٨١٧ وهو يفرق فيه فرقاً واضحاً بين الشعر والعلم قائلاً إنهما يختلفان بسبب مخاطبة أولهما للعاطفة ومخاطبة ثانيهما للعقل ، فالشعر عنده عاطفة وافعال حاد ورؤيا روحية للوجود ، ويقول إن الوجود سديمٌ يعيد إليه الشاعر نظامه نافضاً عنه القوضى، أما العلم فيعني بتفسير الوجود والكشف عن حقائقه ، على حين نجد عناية الشاعر منصبة على محاولة معرفة سرّ الوجود عن طريق ملكته الخيالية التي تعيد خلق الواقع مازجة بينه وبين المواطن والانفعالات النفسية . وبذلك كان الشاعر لا ينقل لنا الواقع وإنما يوهنا بنقله على نحو ما يلقانا ذلك في الحلم ، وكل ما بين الحلم والشعر من فروق أن هذا العمل في الشعر إرادي وفي الحلم غير إرادي ، وبذلك ربط «كولريديج» بين الحلم والشعر ، بل لقد تنبه في وضوح إلى نظرية اللاوعي أو اللاشعور حين تحدث عن تأملات غير منضبطة عند الشعراء تجتاز بهم حدود العقل الواعي .

و «كولريديج» بذلك كله يعد إلهاماً قوياً للدراسات النفسية الحديثة في الأدب ، وقد بدأت بعده ألعلم بالمعنى الكامل لكلمة علم حين نشر فرويد سنة ١٨٩٩ كتابه «تفسير الأحلام» وما أدخل يكتبه بعد هذا التاريخ عن طبيعة الفن والفنان وعلاقة الشاعر بأحلام اليقظة وما إلى ذلك من دراسات تناولت بعض الفنانين وبعض أعمالهم كما تناولت بعض الأدباء وبعض آثارهم محاولاً دائماً التفوذ منها إلى أن الإبداع في الفن ، شعراً وغير شعر ، إنما هو تفسيس عن رغبات جنسية مكبوتة في اللاشعور كُبتت منذ عهد الطقولة أو قُمعت قمعاً شديداً ، وهو قمع جعل وجه الحياة النفسية لكل فنان كوجه المحيط يبلو فيه الماء ساكناً على السطح ، أما ما وراء السطح فالماء فيه مضطرب مائج بتوترات انفعالية تشيع فيها

عقد شئ كما تشيع ألوان من الكبت، ولقن تعبير عن كل ذلك، تعبير مرضى يُراد به إشباع شبق مكظوم لم يستطع الفنان تحقيقه في سنيه الأولى، وكأنما يريد، وقد حرّم منه إلى الأبد، أن يتساهى عنه وعما يتصل به من نزعات جنسية منهومة وافقته منذ طفولته، وهو يتخذ أداة لتساميه آثاره الفنية. والإبداع الفني بذلك يستمد من عالم الجنس المكبوت في داخل الفنان، وكأنه يحاول أن يشبع رغباته الجنسية المستسرة في نفسه بضرب من التساهى يعوّضها به عما فقدته في عالم الجنس الحقيقي. ومن العقد التي وقف عندها طويلاً عقدة أوديب التي تشغل في قلب الطفل غيرة محموعة من أبيه على أمه كما دلت قديماً عند الإغريق في قلب أوديب على نحو ما صوّرت ذلك الأساطير والأقاصيص، وهي عقدة تجمّ - في رأيه - في قلب كل إنسان مفضية إلى صور شتى من الانحراف الجنسي، وتقابلها عند المرأة «عقدة إليكتيرا» التي تُضرم في قلب الطفلة للغيرة من أمها على أبيها كما أضرمتها قديماً أقاصيص الإغريق وأساطيرهم في نفس إليكتيرا فأنلغت تساعد في حماية أخاها «أورستس» على قتل أمها ثاراً لأبيها «أجا منون». وكأنما المرأة والرجل يعيشان دائماً على حافة عقد جنسية مكبوتة في اللاشعور، تكونت منذ الطور الأول في حياتهما المبكرة.

ويختار فرويد رساما وقصصياً لتجسيد عقدة أوديب، هما الرسام الإيطالي «ليوناردو دافنشي» والقصاص الروسي «دوستوفسكي» ويدرسهما دراسة نفسية تحليلية موضحاً مدى سيطرة هذه العقدة على سلوكهما وآثارهما الفنية بسبب ما ارتبط بها عندهما من كبت جنسى. وقد مضى بيلرس «ليوناردو دافنشي» في مذكراته وكتاباتهِ وما كتبه عنه معاصروه محاولاً أن يتعرف إلى كل التفاصيل التي عملت في لاشعوره وسلوكه وآثاره، وعرف أنه لم يكن ابناً شريعاً مما دفعه في طفولته إلى الارتباط ارتباطاً وثيقاً بأمه، بحيث ملأت عليه كل عواطفه ومشاعره، فإذا هو يُسَخِّق، منذ شَبَّ عن الطوق، في تكوين أي علاقة بأية فتاة أو سيدة، حتى ليرفض الزواج رفضاً باتاً، وكأنما لم تعد فيه بقية لزوج أو حب. ويقول فرويد إن ذلك أدّاه إلى ضرب من الشلوك في علاقاته بتلاميذه ومريديه كما روى ذلك معاصروه. وعرف فرويد أنه حلم في طفولته بحلأة، فحاول أن يتخذ من هذا

الحلم تفسيراً لعقدته وكتبته الجنسي وما اتصل به من شذوذ ، إذ افترض معرفته بالحضارة المصرية وما رُوى من أن المصريين كانوا يرمزون للأموه بطائر يشبه الحنأة لعله العنقاء ، واقترن ذلك في لاشعور « دافنشى » بما يقال عن بعض الطير من أن أثنائه لا تحتاج في تلقيحها إلى قرين من نوعها ، كما اقترن في نفسه بميلاد المسيح . وكان يعيش مع زوج أمه الذى قاسمه حبها وعطفها ، ومن كل ذلك تكون حلمه بالحنأة كما تكون حلم يقظته بما أحدث من رسوم باهرة نفس بها عن كبته وما رسب في أغوار لا وعيه من عقدة أوديب ، أو عقدة حبه الدفين لأمه ، تلك العقدة التى تكمن وراء سلوكه المرضى كما تكمن الجلولة في الرماد . ولا يفسر فرويد بهله العقدة سلوك « ليوناردو دافنشى » فحسب ، بل يحاول أن يفسر بها أيضاً تصاويره ، فعنده أن لوحته « يوحنا المعمدان » تتحد فيها الأتوثة والذكورة ، وعنده أنه بنفسه يرسمه لابتسامات النساء على شفاههن عن وقوعه في طفولته في شباك أنوثة أمه وابتساماتها الحلوة ، تلك الشباك التى ظل يتعثر فيها طوال حياته . وبالمثل حاول فرويد أن يصور عقدة أوديب في دراسته عن « دوستوفسكى » ويسمىها « دوستوفسكى وجريمة قتل الأب » وفى رأيه أن العقدة بلغت عند هذا القصاص الروسى غايتها ، فإذا هى تتحول إلى ضرب من الصراع المستبصر ورغبة جاعحة فى أن يموت أبوه ومضى يحلل آثاره نافذاً منها إلى عقدة أوديب عنده واكتنائها فى لاشعوره منذ الطفولة الباكرة .

وعلى هذا النحو يحاول فرويد أن يرد كل فنان وكل آثاره إلى أمراض نفسية سببتها رغبات مكظومة ، بل قل عقد جنسية مكبوتة ترقد ، بل تضطرب وتوج فى اللاشعور ، وهى تجدها متنفساً دائماً عند الفنانين بما يتسامون إليه من أعمال فنية ، وهى أعمال كلما ازداد فحصنا لها رأينا عليها بصمات المرض وأعراضه واضحة ، مرض الجنس ، وهو مرض لا تكمن فيه دوافع الفن فقط ، بل تكمن فيه كل دوافع الحياة ، وكان الجنس مجلداً لها الذى يثيرها ويحركها وسكّانها الذى يوحشها ويلغها أئى شاء وكيف شاء . وكل إنسان فى رأيه تكمن فى داخله دوافع مضادة لدوافع الحياة ، هى دوافع الفناء التى تصدر عن غريزة الموت المطوية فى المادة

العضوية للإنسان والمنسطة في دخائل النفس ، وهى دوافع يظل الإنسان يحس إليها لأنها ترتبط بحسده وكيانه المادى ، غير أنه يظل يدافعها ويظل يحاول الهروب منها متعلقاً بالحياة . وربما صوّرت ذلك من بعض الوجوه قصيدة الشاعر الجاهلى ، إذ نراه فى مستهلها يبكى الأطلال وأثار الديار وذكرياته الماضية فيها التى اندثرت من حياته ولم يعد من الممكن أن تعود ، وكأنما يحس فى أعماقه حين يرى آثار صباه وشبابه المفقودين ، ما ينتظره من الموت المحتوم ، فيبكي بدوع غزيرة ، ويحاول بكل قوته الخلاص من هذه النوازع عائداً إلى الحياة ودوافعها ، فيرحل على ناقته أو فرسه فى الصحراء متناسياً تلك الحوم التى ألت به . وكأنما فواتح القصيدة الجاهلية إنما هى صراع بين هاتين المجموعتين من الدوافع : دوافع الموت ودوافع الحياة .

ولم يشغل فرويد علماء النفس فى عصره بدوافع الموت وإنما شغلهم بدوافع الحياة أو قل دوافع الجنس وعقدة الخفية وما يسقط منها فى أعمال الفنانين وآثارهم ، ومن أهم الدراسات التى استضاءت ببحوته فى عقدة أوديب دراسة «إرنست جونز» التحليلية هملت فى مسرحيته التى صاغها شكسبير ، فقد ذهب إلى أن ما عاناه فيها من صراع نفسى عنيف إنما كان ثمرة مرة لعقدة أوديب ، إذ كان يجب أمه حباً جامحاً ، وهو حب أذكى فيه نيران الغيرة ، فى قلبه على أمه من عمه الذى اقترنت به بعد أن دبر مؤامرة لقتل أبيه ، وبدلاً من أن يحاول الانتقام منه مباشرة نجده متردداً ، بل نجده يعانى صراعاً عنيفاً ، وكأنما أحس فى أعماقه بانتقام عمه له من غريمه الأول فى أمه ، وهو إحساس استقر فى لاشعوره ، وعلبه عذاباً شديداً . ولم يقف جونز بعقدة أوديب عند هملت وحده فقد عممها فى شكسبير والنظارة بحيث تسيطر عليهم جميعاً حتمية جوارفة لا ترد ولا تدفع .

ومن أهم تلاميذ فرويد «أوتورانك» وقد استلهم تحليلاته النفسية فيما كتبه وصنّفه قبل انشقاقه عنه فى فواتح العقد الثالث من القرن . ومن مصنفاته المهمة حينئذ : «أسطورة ميلاد البطل» و«الدافع الشيق إلى المحرمات فى الشعر والأسطورة» وهو فى أولها معنى بدراسة نفسية تحليلية مقارنة فى مختلف الميثولوجيات ، محاولاً أن يضع مثلاً أعلى لميلاد البطل الأسطورى . أما فى الكتاب

الثاني فيُعْنَتِي يعرض طائفة من التحليلات لعقدة أوديب في بعض الأعمال الأدبية ، من ذلك تحليله لمسرحية شكسبير : « يوليوس قيصر » وقد ذهب فيه إلى أن بروتس وكاسيوس وأنطونيوس إنما هم ثلاثة فروع لقيصر ، يمثل أولهما ثوريته وثانيهما شفقته وثالثهما تقواه الطبيعية . وكان يرى أن الفنان يهرب في آثاره من الواقع إلى عالمه الخيالي معبراً عن انفعالاته في صور تمنح الناس دون أن تتضح فيها عقده ورغباته المكبوتة ، وقد أخذ ينصرف منذ سنة ١٩٢٣ عن البحوث النفسية إلى بحوث جمالية وجدها أكثر جدوى وفائدة .

ولا يقل عن « رانك » أهمية في التحليلات الفرويدية « شارل بودوان » على نحو ما يتضح في كتابه « التحليل النفسي وعلم الجمال » وهو يبحث فيه مباحث واسعة في الرمزية الشعرية وفي عقده أوديب وفي عقد أخرى قد تسببها مواقف خاطئة في الطفولة ، ويشرح ذلك عند « فيكتور هيجو » زاعماً أن ما يحسسه في بعض شخصوه من خزات الضمير إن هو إلا انعكاس لما يخز ضميره من خصومته العنيفة في طفولته لأخيه الأصغر . ويقارن « بودوان » مقارنات واسعة بين الفن من جهة والحلم والجنون من جهة ثانية ، أما من حيث الحلم فإنه يرى تشابهه الدقيق معه ، إذ كل منهما يخضع للميل والنزعات الجنسية متغلفاً في آثامها ، وكأنما يجد الفنان في ذلك ضرباً من التوازن النفسي ، حتى لا ينشب بينه وبين المجتمع صراع يلزمه أو يحطمه . وينعقد بين الفن والجنون شبه واضح ، إذ كل منهما — في الواقع — تحرر من العقد وما يتصل بها من كبّات خفي ، وتحرر للطاقة العقلية عند الجنون وللطاقة النفسية عند الفنان ، تحرر يطوى في داخله ضرورياً من الإغلاء والتساقى فوق لُجَج الجنس ورغباته المريضة غير السوية أو قل الشاذة المنحرفة .

ومن برعوا في تحليل الفنانين على طريقة فرويد وتحليلاته الجنسية : « رينيه لافورج » وخير ما يصور ذلك عنده كتابه « هزيمة بودلير » وفيه يحلل تحليلاً دقيقاً أشعاره ومذكراته وما كُتِبَ عن سيرته وحياته ، مسجلاً أنه كان مصاباً بعقدة أوديب ، عقدة عشق الأم ، ويعقد جنسية أخرى تتصل بعجزه وشلوه وانحرافه ، وكأنما تجتمعت فيه كل عقد الأمراض الجنسية ، فإذا هو يحاول أن يشبعها هي وكل ما يسببها من غرائز بأدبه المنحل انحلالاً سيئاً ، أو قل انحلالاً إلى أقصى

حد ، وهي حال مرضية أو هو فنان مريض ، بل لكأنه مريض أمراضاً مستعصية إذ تكاثرت علله وعقله ، فلم يجد بُدّاً من أن يعالجها بأشعاره المكتظة بمزاجيّ الأثم والفساد .

وفي هذا الاتجاه الأنرويدى المقاتل بأن الفن إنما هو تنفيس عن عقاء جنسية أو كبت جنسي تبرز نظرية الترجسية التي يتداولها كثير من النفسين ، نسبة إلى زهرة الترجس وأسطورتها اليونانية التي تزعم أنها كانت في أصلها فتى سوى الخلق مكتمل الشباب بارع الحسن ، فهامت به العذاري وفُتِنَ فتوناً ، وأخذن يَضْرَعْنَ إليه ويتوسّلْنَ ، وفي قلوبهن جنوة لا سبيل إلى إطفائها ، وهو صادم عنهن مزورٌّ ازوراراً شديداً ، حتى إذا طال بهن العذاب والشقاء اتجهن إلى آلهنهنّ بالدعاء أن تنقلن منه . ولم تلبث ربّة القصاص أن استجابت إلى دعائهن ، وإذا هي تُنْزَلُ به عقاباً صارماً : أن يُعْتَنَ بحب نفسه وأن يلم بهذا الحب بل يشقى شقاء لا حدّ له . وسرعان ما ذهب يرتوي من ينبوع غير ، وإذا هو يبصر صورته في الماء ، فيبهره جمالها ، بل يفتنه فتنة لا يستطيع منها فكاً ولا خلاصاً ، فيظل مشلوداً إليها لا يتحول بصره عنها ولا يريم حتى يتنزل به الفناء . وتبحث عنه عرائس الماء فلا تجد سوى نرجسة ترمز إليه ، نرجسة ترنو دائماً إلى الماء ولا تنظر إلى السماء ، وكأنما لا تملّ النظر إلى شبحها الذي يطبعُ على صفحات الينابيع والغدران . وقد اتخذ النفسيون أو علماء النفس هذه الأسطورة للدلالة على عقدة جنسية بالغة التعقيد ، هي عقدة الفتنة بالجنس ، لا عند مَنْ يَصْبُون إلى الفتون الجسد في غيرهم ولا يمجّدون عنه جَوْلاً ولا مُنْصَرَفاً ، وإنما عند مَنْ يَصْبُون إلى الفتون الجسد في أنفسهم ، فإذا هم يصبجون أسرى هذا الفتون ، بل إنه يتحول عندهم مرضاً خطيراً ، إذ يحسون في أعماقهم وأغوار لاشعورهم بحاجة شديدة إلى مَنْ يشفقهم ، وكأنما انعكست فيهم صورة العشق الطبيعي بين الرجل والمرأة ، فإذا هم يسقطون في حمأة الشلوذ الجنسي الأثم . ومن يردّد النفسيون الغربيون وصمهم بهذا الشلوذ أو بهله للترجسية وبودلير « الفرسي الرجم الذي عني بتشرّجه » لافورج « كما قلنا آنفاً ومثله في هذا الشلوذ « أوسكار وايلد » الإنجليزي المتبرج تبرز المرأة والمدافع عن الخطايا والآثام .

وعلى أضواء من البحوث النفسية في هذه الرجسية الشاذة درس العقاد أبا نواس وجسم فيه أعراضها ولوازمها ملاحظاً عنده استغراق اشتهاه لداته واتخاذها منها وثناً بعيداً ، ويدلّله ، مما جعله يُسمّن في الشذوذ الجنسي ويحارح بحجارة بالرديلة ، وهو بذلك يشبه قرينيه الإنجليزى والفرنسى السابقين . ويوغل العقاد في نرجسية أبا نواس حتى ليؤلف فيها كتاباً مستقلاً ، وهو كتاب يعتمد فيه على صورة أبا نواس الشاذة التي صورها القدماء وما ذكروا عنه من أخبار وأنشودا له من أشعار ، وكأنما غاب عنه أن كثيراً من هذه الأشعار والأخبار منحول عليه . وأنه ربما كانت الصورة التي رسمها له القدماء صورة مغلوبة أو يجرى الغلط في كثير من قسائنها ، وخاصة إذا قرئنا إلى هذه الصورة المزوية بشلوذها ما يقوله ابن المعتز في طبقاته عنه من أنه أحلج جماعة كانوا يصفون أنفسهم بضدّ ما هم عليه حتى اشتهروا بذلك ، ويقول إنه كان يكثر من ذكر الغلمان والشلوذ الجنسي ، وهو زير نساء . وإذا صحّ ذلك فإن ما كتبه العقاد عن أبا نواس يصبح بحاجة ماسة إلى التعديل . ونفس عقدة النرجسية المزعومة كلها في حاجة شديدة إلى التخفيف من حدتها . وحقاً أن الفنان شاعر أو غير شاعر يُشغَلُ بنفسه ، ولعل هذا هو السر في أن كثيرين من الفنانين لا يسعدون في حياتهم الزوجية لانشغالهم عن أزواجهم ، وكأنما يطغى عندهم حبهم للنواعم على حبهم لنسبهم ، وهم من هذه الناحية يشبهون الأطفال في أنانيتهم وغرورهم ، مما يجعلهم مهينين لأن تنمو فيهم أخلاقية رديئة ، غير أن هذا شيء والقول بأنهم مرضى بداء عبادة ذواتهم وأجسادهم شيء آخر . وأيضاً فما ينبغي إمعان النظر فيه الجانب الذى يرضيه الفن عند الفنان شاعراً وغير شاعر ، فهل هو حقاً يريد بفنه أن يشبع الحاجة الروحية لنفسه الفردية أو هو يريد أن يشبع تلك الحاجة في مجتمعه ؟ وقد لا نغلو إذا قلنا إنه يستلهم في فنه النفس الجماعية لا نفسه الفردية وإن إرادته تتعطل إلى حد كبير لتحل محلها إرادة الجماعة .

وإذا كان تأثير فرويد قد عظم في الباحثين من التفسيرين وغيرهم فإنه أثر آثاراً بعيدة في كثير من المُصَّاصِ الفرديين ، إذ مضوا في إثره يُكبرون من شأن الغريزة الجنسية ، وفي مقدمتهم : د . هـ . لورانس الذى يحارح بالدعوة إلى المتاع

الجسدى فى قصصه وأن ليس فى الحياة إلا الدم واللحم واللذة الجنسية . ومثله : « جويس » الذى تتمثل له حياة الإنسان ضرباً من الأحلام ، حتى لتصبح بعض قصصه طائفة من الخواطر المتناثرة فى غير نظام على نحو ما تصور ذلك قصة « عوليس » وهى تصور بطلها فى يوم واحد فى مواقف وأماكن مختلفة : فى جنازة بعض أصدقائه وفى أحد المطاعم وفى بعض المداخل مع طائفة من البغايا ، وخواطره وخوالبه تتدفق دون روابط منطقية على نحو ما تتدفق فى تصويره بلا شعوره ودخائل نفسه وسرايبها العميقة ، ولا يخرج من تصويره لمخارج بعض النساء تصويراً عارياً ذمياً . ويكثر هذا الاتجاه اليوم فى أسطرة الخيالة الأمريكية ، إذ يتبارى من يخرجونها فى التعبير عن الغريزة ومخازنها وما يتصل بها من الثورة على العرف ورسم الحيوان القابع فى داخل الإنسان ، وكأن ما صُبَّ على الناس من رزايا الحرب الأخيرة جعلهم أو جعل كثيرين منهم يصابون بالأمراض النفسية والعصبية . ووجد أصحاب هذه الأسطرة الفرصة سانحة كى يستغلوا فيها نظريات فرويد فى الغريزة الجنسية واللاشعور حتى ليصبح كثير منها كأنه أحلام عريضة صادرة عما لا يحصى من عقد ومكبوتات وقزوات شريرة .

وعلى هذا النحو اتسع تأثير فرويد فى القصاصين وفى الأسطرة بدور الخيالة الأمريكية ، واتسع أيضاً عند النفسيين فى دراساتهم للأدب والأدباء ، وقد ردوا طويلاً ما قاله عن الفن وأنه حلم يتساقى فيه الفنان على ما بداخله من توتر ، وكأنه يجد فيه ما يخلصه من مشكلات واقعه . ومضى تلميذه « أدلر » تعمق التفكير فى هذا الشعور بالتساقى والاستعلاء ، وانتهى به تعمقه إلى أن يضع يجوار هذا الشعور شعور الفنان أديباً وغير أديب بالدناءة ، ولم يلبث أن اكتشف قانونه النفسى المعروف باسم « مركب النقص » ذاهباً إلى أن الفن دائماً ثمرة لهذا المركب ، وكأنما آثار الفنان إنما هى رد فعل لشعوره العميق بالنقص يريد أن يتلافاه . وهو لذلك يجمع كل قواه الفنية السحرية لمواجهة ومحاولة الانتصار عليه . على تبيين النقص الرابض فى قلبه وحياته . وبمقدار قوة هذا التين الأفعوانى وقوة الهجوم الذى يوجهه إليه تنزل الآثار الفنية منازلها فى الإبداع والروعة ، أو غل بمقدار الشعور به سواء أكان مادياً يتصل بعاهة أو مرض أو كان مهنياً يتصل بأسرة الفنان أو حياته يكون تفوق الفنان وإبداعه وإمتاعه .

ولا نبالغ إذا قلنا إن «يونج» بُعد أهم التفسيرين المنشقين على فرويد ، وقد ناقشه مناقشة واسعة فيما ذهب إليه من أن الفن تعبير مرضى عن عقدة عشق الأم وما يتصل بها من عقد أخرى كعقدة الرجسية أو عشق الذات ، ذاهباً إلى أن ذلك لا يفسر فنّ الفنان إنما يفسر شخصيته ، وحقاً قد تساعدنا شخصية الفنان في تفسير بعض آثاره أو بعض عبارات فيها تجرى على لسان بعض الأشخاص القصصية والمسرحية كقول «جيت» الذي كان يشغف بأمه على لسان فاوست صائحاً « الأم ، الأم ، يا لها من لفظة عجيبة تطنّ في الأسماع طنين السحر » غير أن ذلك لا يفتنا على العلة الخفية التي جعلت جيت يصنع مسرحيته : «فاوست» ومن يستطيع أن يثبت أن عقدة أوديب هي التي دفعته إلى وضعها ؟ وهل يثبت ذلك بمجرد قوله السابق فيها ؟ . ونفس هذه العقدة وما يمثّلها إنما تتصل بشخصية الفنان لا بآثاره هذا الاتصال الذي قد يعرّضه للانحراف على شاكلة من أصيبوا بعقدة الرجسية أو عشق الذات . وحتى هذا الانحراف لا يتزل من الفنان دائماً منزلة العلة الخفية أو الخبرية . ومن أجل ذلك يكون من الخطأ - في رأى يونج - أن تفسر الآثار الفنية بتفاصيل أصحابها وعماياتهم أو أمراضهم الجنسية الشاذة ، إذ إن ذلك لا يمدو في أكثر الأحيان أن يكون مجرد فروض وظنون ، وهي ظنون وفروض تقول بنا إلى أن نركّز اهتمامنا ودراساتنا على الفنانين ونهمل أعمالهم وآثارهم دون أن نتبين ما تحمل من دلالات إنسانية جماعية .

وليس معنى ذلك أن «يونج» يلغى ملكوت اللاشعور الفردي عند فرويد وما قد يحتم فيه من حب الأم ومن نزعة الرجسية وعشق الذات ولا ما قد يرسب فيه من أمراض جنسية شاذة، غير أن ذلك كما مرّ بنا آنفاً إنما يتعلق بشخصيات الفنانين ، وهي شخصيات تحمل في باطنها ثنائية حادة، فهم من جهة بشر يحياهم النفسية وعقدهم وأمراضهم الجنسية أو هم بشر يحياهم العادية السوية التي لا شلوذ فيها ولا عوج ولا التواء ، وهم من جهة ثانية فنانون مبدعون تحركهم دوافع الفن السامية التي قد تصطدم فيهم بدوافعهم ونزعاتهم العادية ، مما قد يحدث ازدواجاً في شخصياتهم ، من شأنه أن بُعداً غالباً لصراع داخلي أو نفسى عنيف ، إذ يحاول الفنان عادة إعلاء الدوافع الفنية الخاصة على الدوافع

البشرية العامة ، مما يُشيع في حياته غير قليل من اليأس والتعاسة على الأقل في بعض أطوارها ، لما ينقصه من العناية بالذواضع البشرية اليومية ، إذ يكون في انشغال دائم بملوافقه الفنية ، وكأن ذلك قصاص عادل من القدر لإبداعه وعبقريته الفنية .

ويونج بذلك يحاول أن يخلص الفنان من برائن فرويد وما أنشبه في داخله وسرايب نفسه من غالب الكيبت والعقد الجنسية ، مما جعله يضع بجانب اللاشعور الفردى ومكبوتات الجنس التي تتعمق في سرائه اللاشعور الجماعى أو الجمعى ، وهو عنده أقوى من اللاشعور الفردى الذى يحفظ بطفولة الفنان وعقدتها المنيئة في دخالته ، بينا الشعور الجمعى يحفظ بطفولة الجنس البشرى جميعه . وحقاً أن الفن — كما يقول فرويد — شبيه بالحلم ، ولكن ليس الحلم الناشئ عن الأمراض الجنسية ، وإنما الحلم الناشئ — كما قال يونج — عن رواسب نفسية للتجارب الإنسانية البدائية ، رواسب تخزن طفولة البشرية وكل ما ارتبط بها من شئائر

وأساطير لا تزال تكمن في نفوس المتحضرين وفي مظاهر شتى من مظاهر مجتمعاتهم الحضرية . وسمى يونج هذه الرواسب وكل ما اقترن بها من صور ورموز باسم اللاذخ العليا ، وقال إنها تكمن في لاشعور جمعى يتغلغل في أعماق الأعماق من نفوس الفنانين وساربيها ، بل إنها موروث عتيق ، يُورث في أنسجة الأذهان ، ودائماً يجد طريقه إلى أعمال الفنانين ، بل إنه ينبعث فيها انبعاثاً تلقائياً . وكان الفنان بذلك كله وسيط شفاف لوجودنا البشرى ، بما يحمل بين أطواره من اللاشعور الجمعى . ويحمل يونج لهذا الشعور المترلة العليا في القوة المشكّلة لكل عمل فنى ، وبذلك يرجع بالتأثير في الفن والفنانين إلى سيكولوجية فردية تتصل بطفولتهم ، وإنما إلى سيكولوجية جمعية تتصل بالجهود الأولى في الحياة الإنسانية ، مما جعله يربط بين الفنان والوحيد الإنسانى ربطاً محكمًا ، ربطًا يتجلى فيه ضرب من الصوفية المشتركة بين جميع الفنانين ، إذ يمثلون جميعًا الإنسان وميراثه البشرى لأفراده المتعدين . والذى لا شك فيه أن « يونج » أثرى المباحث الأدبية النفسية بكنوز الذائكة الإنسانية الموروثة وما يتصل بها من أساطير وشعائر وأهازيج بدائية وكل ما يمكن أن يُردّ إلى نسيج شعبي عتيق ، وهو بذلك كله يفسح لمن يتحدثون عن الفولكلور والآداب الشعبية .

ومن المدارس النفسية المدرسة الحشطالتيّة ، وهي تهتمّ بدرس النفس وفق منهج الرياضيين الذين يُعْتَمَدُ بالبحث الكليّ المجرد بخلاف مدرسة فرويد فإنّها تعنى بتحليل الأفراد وتنتهى من هذا التحليل إلى وضع النظريات العامة ، بالقبض كما يصنع أصحاب المنهج الطبيعيّ الذين يبدعون بالخاص ويتحولون منه إلى العام ، ومعنى ذلك أن المدرسة الحشطالتيّة لا تُعْنَى ببحث الفنان في أبويه ولا في عشقه لذاته ولا في ذكريات طفولته ، لأن هذه كلها جزئيات ، وهي لا تهتمّ بالجزئيات إنّما تهتمّ بالكليات . وبعبارة أخرى لا تهتمّ بالخوافز والعقد النفسية ، وإنّما تهتمّ بالكيفية التي تمّ بها النظام الكليّ للأثر الفنيّ والتي يؤثر بها تأثيراً كليّاً على متلقيه . ولعل ذلك ما يجعل تطبيق نظريات هذه المدرسة على الفن ، أدباً وغير أدب يداخله غير قليل من الصعوبة ، إذ تتغلغل بنا في أعماق كلية باسطة عن الكلي المتكامل ، وكأننا بصدد مباحث شبيهة بمباحث الفلسفة الجمالية .

وأكبر الظن أن المدرسة النفسية التجريبية أقرب من المدرسة الحشطالتيّة إلى طبيعة الفنون ، إذ تدرس تلك الطبيعة على أساس سلوك المتلقي لها قارئاً أو ناظراً أو سامعاً أو متفرجاً ، ومن خلال هذا السلوك تضع القاعدة أو قل تضع نتائج الاختبار . ففي القطعة الموسيقية مثلاً تدرّسُ أثرها في وظائف أعضاء الجسم ، وتحاول أن تعرف السبب في إثارة السامع نوعاً موسيقياً معيناً ، وفي الشعر تحاول التعرف على قدرة قارئه في تبيين الصفات الجمالية والتأثيرية . ومثل هذه الدراسات يبدعنا عن الفنانين أنفسهم ، وكأنها تخرجنا من دوائر الفن إلى دوائر الجدهور ومتاعه بالفنون . وبذلك نفصلنا عن المحيط الفنيّ وعن بحث الفنانين وآثارهم المختلفة ، ولكنها على كل حال غزيرة الفائدة من حيث دراسة الأذواق وقدرة القراء والسامعين على الفهم واللقه بالنصوص ، وكذلك من حيث بيان التأثيرات في المتلقى وردود الفعل عنده . ومن الكتب التي نحتّ هذا المنحى كتاب « النقد التطبيقي » لرتشاردز الناقد النفسي الإنجليزي المعاصر ، وكتابه مجموعة من الاختبارات على قراءة أشعار من عصور مختلفة أجراها على تلاميذه . وعادة يسجل استجاباتهم للقصيدة ويعلق عليها بأحكام عامة . وما لاحظته عليهم أنهم يتأثرون بشهرة الشاعر ويعجزون عن معرفة اسمه إذا لم يُذكر لهم ، مع قصور كثيرين منهم عن فهم الشعر واللقه بمعانيه . فضلاً عن تلوّقه بالبحر بمواطن الروعة فيه .

ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن أطرف ما نهض به ريتشاردز أنه حاول في كتابه « مبادئ النقد الأدبي » الذى نشره لأول مرة سنة ١٩٢٤ أن يُرسمى فى بحوث الأدب نظرية نفسية جديدة فى تقويمه ، إذ أخذ بقيسه بقيم سيكولوجية تقابل ما يتحدث عنه فلاسفة الجمال من قيم جمالية ، وخلاصتها أن حياتنا النفسية الداخلية تخرج بغرائز وأحاسيس ودوافع وخواطر لاشعورية متنافرة تنافراً شديداً ، إذ تلتقى فيها بالدين وبالإلحاد وبالاخلاق الرفيعة والمنحطة وبمناقضات من كل لى . وبمجرد أن نقرأ قصيدة تتألف فينا - بصورة لاشعورية - كل هذه العناصر النفسية المتناقضة المتنافرة ، ونستجيب للشاعر استجابة منسقة تنسجى فيها فوضى الدوافع المتصارعة : وبذلك نشعر بلذة فى أثناء قراءتنا للشعر ، إذ تتوازن مشاعرنا وخواطرنا وعواطفنا الداخلية توازناً يُحدث فى نفوسنا نشوة محقة ، نحس فى أثناءها كأن كل شىء فىنا يبدأ من جديد وكأن وجودنا يتكامل . فدوافعنا تتدفق منسقة طليقة ، بعد أن كانت فى فوضى مطبقة ، أو قل كأنما تَحُلَّت عندنا حالة من الرؤية الواضحة للحقيقة وجوداً . وإذن قيمة قصيدة من القصائد لا ترجع - كما قد يُتبادر - إلى إثارتها لمشاعرنا النفسية ، وإنما ترجع إلى تنسيق دوافعنا ونوازعنا المكبوتة المتصارعة فى دخالنا وما يحدث لها من تنظيم ، بحيث يعاد بناؤنا النفسى بناء سليماً . ولا بد أن يلاحظ أن هذه النوازع والدوافع تختلف من قارئ إلى قارئ ، وبذلك تصبح كل قصيدة بالقياس إلى تعدد صورها فى نفوس من يقرؤها مجموعة من القصائد حسب إحصائهم وأعدادهم . وينوه بدقة القراءة حتى يحدث للقارئ التكيف النفسى المطلوب . ونرى ريتشاردز فى كتاب ثان له عن « العلم والشعر » يتحدث عن ماهية الشعر وأهمية الجرس الموسيقى فيه وما يحدث فى دخالنا من توازن بين العناصر النفسية الباطنة ، حتى لكان النفس الإنسانية فى استجاباتها للشعر « بوصلة » من طراز خاص ، بوصلة تحمل إيراً مغناطيسية متذبذبة تختلف طولاً وقصراً وتوجه يميناً ويساراً ، فما إن تمسها القصيدة حتى تتجمع ذبذباتها فى اتجاه واحد . ويتحدث فى تفصيل عن الفروق بين لغة الشعر ولغة العلم ، وكيف أن الأولى تُعنى بنقل الانفعالات النفسية على حين تعنى الثانية بنقل الحقائق والأفكار ، دون أن يكون لها أى صدق فى نفوسنا ونوازعنا النفسية الداخلية . وهكذا لا يزال ريتشاردز فى

كتاباتة المختلفة يتحدث عن اللذة والنشوة اللتين يجلثهما الشعر فينا بما ينسق بين دوافعنا المتناقضة . ونظرية ريتشاردز نظرية نفسية سليمة ، غير أنها لا تضع في وضوح الفروق بين قصيدة وقصيدة في القيمة النفسية ودرجتها ، فكل قصيدة يمكن أن تحمل القيمة النفسية وما يصدق على قصيدة يصدق على كل القصائد ، وكأنما نظريته إنما هي دفاع عن الشعر وبيان لأهميته في حياتنا البشرية .

٥

مع الفلسفة الجمالية

تبحث الفلسفة الجمالية في إدراكنا للجمال وفي مقاييسه وأحكامنا عليه ، ولا يُراد الجمال مطلقاً إنما يراد الجمال في الفنون ومعرفته العلل التي تثير فينا الشعور به عند هذا الفنان أو ذاك وفي هذا الأثر الفني أو غيره من الآثار التي تبعث فينا الإعجاب . والجمال حقاً موجود في الطبيعة ، ولكن ليس هذا مما يهم أصحاب الفلسفة الجمالية ، فهو موجود فيها سواء حوِّله الفنان إلى أعماله أو لم يحوله ، إنما يهتمون به حين يتنقل إلى عمل فنان أو بعبارة أدق حين يخلع عليه هو الجمال الذاتي الذي يسكبه عليه من نفسه . والفرق بين النوعين من الجمال أن جمال الطبيعة جمال موضوعي وهو لا يُعَدَّ جمالاً في رأى فلاسفة الجمال ، إنما الذي يعد جمالاً هو ما يضيفه الفنان على موضوعه بحيث يثير فينا عواطف ومشاعر مختلفة ، وقد تكون حقيقة من حقائق الطبيعة قبيحة أو غير جميلة ، ولكنها تستحيل جميلة عند الفنان بما أضيف عليها من ذاته .

على كل حال موضوع الفلسفة الجمالية الجمال الفني^١ الذاتي الذي يتكون من شيئين : من الطبيعة ومن الفنان ، فهو الذي يعطيها معنى الجمال ، وهو الذي ينشئه فيها إنشاءً . وفلاسفة الجمال وعلماءه حين يبحثون فيه لا يبحثون بحثاً جزئياً في مفرداته وآثاره ولا في قيمتها من حيث الجودة والرداءة ، إنما يبحثون في الفنون عامة بحثاً كلياً تتناول إبداعها وإدراكنا لها وتلقفنا لجمالها وأحكامنا عليه ، أما البحث

مثلا في الفنانين وبيئاتهم وعصورهم وظروفهم وخصائصهم فلذلك كله من عمل من يؤرخون للفنون لا من يبحثون في جمالها الكلي ومعايره ، وكذلك البحث في عمل فني كقصيدة أو قصة أو مسرحية أو لوحة أو قطعة موسيقية معينة ، فعاير جماله وجودته الفنية لا يخل شئ منها في مباحث الفلسفة الجمالية ، لأنها إنما تبحث في القيم الفلسفية التي تفسر الجمال في الفنون جميعها لا في فن بعينه فضلا عن عمل فني جزئي . وقد تُعنى بالبحث في فن من الفنون حقا ، ولكن كى تصل منه إلى أحكام كلية تطبق على جميع الفنون بلا استثناء .

وكان أول من استخدم مصطلح الفلسفة الجمالية أو الإستيقا Aesthetica بومبارتن الألماني في النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، وفي ذلك ما يدل على أن مباحث هذه الفلسفة مباحث حديثة ، وإن كانت قد سبقتها أفكار تمهيدية عند أفلاطون وأرسطو ، وقد مر بنا حديث أولما عن إبداع الشاعر وأنه ملهم أو مجنون فهو حين يبدأ النظم يأخذه ما يشبه الوحى ، وكأنما تنبّه إلى أنه يصدر في شعره لا عن عقله الظاهر ، بل عن عقله الباطن أو عن اللاشعور . وبهنا أنه أول من تنبّه لفكرة الإلهام الفنى التي يكثر الكلام عنها في النقد الغربى الحديث . ومر بنا أيضا أنه كان يذهب إلى أن الشعر يحاكي حقائق الواقع وهي تحاكي حقائق المثل المجردة أو بعبارة أخرى هي صورة للجمال المطلق وعالمه المثالى ، وبذلك يكون أول من تحدث عن الجمال الكلى بين الفلاسفة ، مما ترداد أصداءه في الفلسفة الجمالية . أما تلميذه أرسطو فلعله أول من تحدث عن اللذة التي نستقبلها في الفنون إذ قال إن الشعر في المأساة يظهر فيها العواطف الضارة كماطفى الشفقة والخوف ، وكأنه يطلق الانفعالات التي كانت مكبوتة فينا من عقلاها ويستفيها عنا أو يخلصنا منها محذفا فينا نشوة ممتعة . ونمضى إلى القرن الثالث الميلادى فالتقى بالنقاد الإغريق المتأخر لونيونيوس وما ذهب إليه من أن غاية الشعر جمالية ، فهو لا يرفع إلى العواطف المنمومة كما قال أفلاطون ولا يظهر النفس منها كما قال أرسطو إذ ليس له غاية تربوية أو أخلاقية أو نفسية ، بل غاية التأثير في القارئ والسامع تأثيرا جماليا . وبذلك كان يُعد بحق أول فيلسوف جمالى ، وإن لم يستخدم كلمة

الإستطيقا أو الفلسفة الجمالية ، فقد ترك ذلك لمن بعده من دارسي الأدب ؛ وكأنما كان لا بد من مرور خمسة عشر قرناً حتى تأخذ الكلمة ومباحثها مكانها من دراسة الأدب والفنون عامة على لسان « بومجارتن » في كتابه الذى وضعه باللغة اللاتينية واتخذ مصطلح الإستطيقا عنواناً له . ومن حيثند شاع هذا المصطلح ودار فى مباحث الفلاسفة ، وفى مقلدتهم « كانت » و « هيجل » و « شوبنهاور » . أما « كانت » فقد ألحَّ على القول بأنه ليس للفن من غاية سوى المتعة الجمالية الخالصة التى تحدث من الانسجام بين ملكاتنا الإنسانية ، انسجام تتكاف فيه المعرفة والشعور والخيالة . وعلى ضوء من هذا القول ذهب « اسبنسر » إلى أن وظيفة الفن أن ينسبنا الحياة عن طريق اللهو والمتاع به كمتاع اللاعبين . وتتأثر فلسفة الجمال عند هيجل بفلسفته المثالية ، إذ ذهب إلى أن الجمال الفنى يتألف من المادة المحسوسة والتصور العقلى المجرد . أما شوبنهاور فكان يرى أن الفن تأمل صوفى تكاد تنمحي فيه الإرادة ، بل إنه يتحرر منها تحرراً تاماً ، بحيث ينسى فيه الفنان إرادته وفرديته مستغرقاً فى الوجود أو فى المثال المطلق ، وكأنه يستلهم فى ذلك أفلاطون ورأيه فى الالهام وفى تمييز الشاعر عن علم المثال الكلى ، وكان يرى أن العمارة أدنى الفنون منزلة ، وأن النحت والرسم والشعر تنزل جميعاً فى منزلة وسطى ، وأرفع الفنون فى رأيه وأعلاها مكانة الموسيقى التى تلتحم بالكون وأنغامه .

وظلت ألمانيا تقود مباحث الفلسفة الجمالية حتى إذا كنا فى القرن التاسع عشر أخذت تلك المباحث تنشط فى إيطاليا وفرنسا وإنجلترا وأمريكا ، فقد كثر البحث فى الجمال الفنى وحقائقه ومعاييره وعناصره ، وظهرت بحوث كثيرة تتناول هذه الجوانب ، وفيها نجد عرضاً واسعاً لكيان الجمال الفنى ، وهل يكون فى المضمون والمادة أو فى الصورة والشكل ، وذهب كثيرون إلى أن المضمون لا يمتحن الموضوع ، فالموضوع يظل واحداً وتغير صورته من فنان إلى آخر ، ومن أجل ذلك قيل إن " المضمون ليس موضوع القصيدة ، وإنما هو استجابة الفنان إلى موضوع معين أو بعبارة أخرى لإبداعه . وقيل بل هو موقف الفنان من موضوعه ورؤيته البصرية فيه للحياة والوجود بكل ما يؤدى من أفكار ومشاعر . وتقابله الصورة والشكل أو

القالب الذى يصاغ فيه ، وبدون هذا القالب لا تكون قصيدة ولا أى عمل فنى ، فبدون ألفاظ وأنغام لا يكون شعر ، وبدون ألوان لا يكون تصوير . وبدون الحان لا تكون موسيقى ، وبدون حركات معينة للجسم لا يكون رقص .

ويثير فلاسفة الجمال منذ القرن التاسع عشر ، بل من قديم ، مباحث كثيرة فى منبع الإحساس بالجمال وحقيقته وحقيقة الالة المقترنة به وقيمه . ويذهب كثيرون إلى أن التأثير الجمالى فى الفنون يرجع إلى استغراق الإنسان فى الآثار الفنية استغراقاً يَفْقِدُ فى تضاعيفه شعوره بفرديته . فينسى نفسه ، وتلوب شخصيته فيما يبصره من لوحة أو يقرؤه من شعر أو يسمعه من موسيقى . وذلك مصدر لذته ونشوته إزاء الجمال فى الفنون . ويقول آخرون إن مصدر الالة إشباع الجمال الفنى لعواطفنا وإدراكنا العقلى وغيلاتنا ، فهى لا تستمد من العواطف وحدها بل أيضاً من الخيال والعقل . وقد ردَّ نيتشه الفيلسوف الألماني الإحساس بالجمال إلى نشوة حسية ترتبط بالفريزة الجنسية ، وكأنه كان إرهاباً لفرويد وغيره من أصحاب التحليل النفسى للأشعور ومكوناته الجنسية المستكنة فى دخائل الفنانين . ويدلل بعض فلاسفة الجمال على هذا الربط بين غريزة الجنس والإحساس بالجمال بما يترامى لنا فى الطيور وما يختص به قرين الطائفة من الريش الجميل حتى يستهويها بجمل منظره ، وبالمثل جمال الصوت عند البلايل إنما هو لغرض الاستهواء والإغراء بين الجنسين .

ويتحدث فلاسفة الجمال كثيراً عن القيم الجمالية وهل هى خارجية فى الفنون الجميلة نفسها أو هى داخلية لا وجود لها فى فن ولا فى أثر فنى ، إنما وجودها فى ذهن المتقبل المتمتع بالفن ، أو هى شىء مشترك بين الفن ، أو الأثر الفنى . وتلقية . وردها إلى المتقبل للفن من شأنه أن يحدث فوضى فى الحكم بالجمال على أثر فنى أو على فنان ، لأن الحكم حينئذ يكون شخصياً ولا يمكن الرجوع فيه إلى أى معايير عامة ، وربما يكون أخف من ذلك إشراك المتلقى للفن والفنان . وربما كان أولى من هذا كله ردُّ الإحساس بالجمال إلى الفنان وأثره الفنى وما تمثله من معايير الجمال من خلال الأعمال السابقة فى التراث الفنى ، وما استطاع أن يكتمله من هذه المعايير لأعماله ،

مع تمنيتها ومع تمثيلها والتحرر منها في الوقت نفسه ، بحيث يجد شخصيته وما يبعث في آثاره من معاني الجمال المتجلدة . وعن يدهبون إلى أن مرد هذه المعاني إلى الفن وآثاره ريتشاردز ، الذي يجعل مصدر المتاع بها — كما مر بنا — اللذة الناشئة من تنسيق الأعمال الفنية لدوافعنا الداخلية المتصارعة المتناقضة .

وتناقش فلاسفة الجمال طويلاً في الصلة بين الجمال الفني والمجتمع ، فمن قائل ليس الفن أعمالاً منعزلة عن المجتمع ، وإلا كان يحيا في فراغ ، وهل يمكن أن يوجد عمل في بلدون بيئة ينشأ فيها ومجتمع يتنفس فيه ، إنه لا يتم وجوده ولا يتحقق إلا في بيئة ومجتمع معينين ، وهو يصدر عنهما صدور الضوء عن الشمس أو صدور الزهرة عن شجرة في تربة معينة ، تمكنها من كل ما يسمها من حجم وشكل ولون ورائحة . ونفس نشأة الفنان تؤكد ذلك ، فقد نشأ الشعر كما قلنا في أحضان التعاويد والأدعية حتى تمكن الآلهة أصحابه من الانتفاع بالحياة كما يشتهون ، وبالمثل نشأ التصوير لغرض التأثير على الحيوان الذي يراد صيده . وفي ذلك ما يشهد بأن الأصل في نشأة الفنان تقع الجماعة وسيطرتها على الطبيعة ، وتحوّل الفنانين فيها بعد إلى محاولة سيطرتهم على الجماعة ومن أجل ذلك بثوا في الفنان القيم الجمالية والاجتماعية ، بحيث اقترنا واتحدنا ، وغداً لا يمكن التفريق بينهما ، إذ كونا وحدة لا تنقسم عراها أبداً .

ونقتر من فلاسفة الجمال يعارضون هذا الرأي ، ويقولون إن الفن لا يقصد به إلى شيء خارج عن غايته الحقيقية وهي الإحساس بالجمال ، وكل ما عدا ذلك يُعدّ قيساً طارئة عليه أو قل نائية عنه ، ليست من عالمه ولا من عالم اللذة التي ينشدها الناس فيه . ويقولون أيضاً إن الناس يطلبون الفن لأنه يعدهم عن واقعهم وعالمهم اليومي الذي يعيشون فيه ، فهم حين يذهبون إلى الاستماع إلى الموسيقى يريدون المتاع بها دون تفكير في مجتمعهم وقيمه الخاصة ، وبالمثل بقية الفنان وإن لم يتضح فيها ذلك تماماً لأنها خاصة في الأدب تحاكي أقوال الناس وأفعالهم ، وقد يصلها هذا الجانب بمجتمعاتهم ، ولكنه وصل اتفاقاً . ويقولون أيضاً إن الفن يعمل على إبراز شخصيات أصحابه إزاء الجماعة التي يعيشونها ودعم كياناتهم الفردية الذاتية .

وحى مع التسليم بهذه الأفكار فإنها لا تنتهى كما يُظنُّ بفصل الفن وحاله عن الجماعة أو المجتمع ، ففيه يوجد الفردى ويوجد الجماعى ، وفيه ما قد يمثل حياة المجتمع تماماً وفيه ما قد يحترّف فيها ويبدل ، ولكن نفس هذا التبدل والتحريف إنما هو من وحى المجتمع . أما أن الناس يطلبون الفن للمتاع به وللإستغراق فيه فإن ذلك سيظل من خصائصه ، وهو لا يتعارض مع اتصاله بالمجتمع وتسريه فيه وفى كل ما يتصل به من إحساس بالجمال .

ومعروف أنه أثيرت فى القرن الماضى إثارة واسعة مشكلة تتصل اتصالاً وثيقاً بهذا الموضوع ، وهى مشكلة الفن للفن ، فهل يُطلَبُ الفن أن يمثل الفضيلة ، أو لا بأس من أن يمثل أحياناً الأخلاق المعوجة والمنحرفة . ومراً بنا أن أفلاطون طرد الشعراء من جمهوريته لأخلاقهم المزرية أو قل لما يبيئون فى المجتمع من أخلاق سيئة ، ومراً بنا أيضاً رد أرسطو عليه بأن الشعراء يطهرون الناس ويثقفونهم من أدران هذه الأخلاق الذميمة . وظل الربط بين الشعر والأخلاق مسيطراً طوال العصور الوسطى حتى يخدم الشعر وغيره من الفنون تعاليم المسيحية ، وبقيت من ذلك ظلال وأصداء حتى القرن التاسع عشر ، إذ نشطت المباحث الجمالية وشاع معها قول بعض فلاسفة الجمال إن الفن لا غاية له وراء الغاية الجمالية . واحتل الصراع بين القائلين بأن الفن للفن وخصوصهم ، واتخذ شكل معارك عنيفة ، وخاصة بعد ظهور ديوان «أزهار الشر» لبودلير ، إذ تنادى كثير من الأخلاقيين بأن الفن ينبغي ألا يكون أداة رذيلة فى المجتمع ، بل ينبغي أن يكون أداة فضيلة ومثالية إنسانية رفيعة . وأخذ كثير من خصوصهم يردون أن الفن للفن وأن الفن ينبغي أن يمثل الحياة بطهرها وإنمائها وما فيها من فضيلة ورذيلة ، وينبئ ألا نحكم عليه بمقاييس أجنبية : أخلاقية أو غير أخلاقية ، إنما نحكم عليه بمقاييس الجمال الفنى وقيمه التى تتفصل عن قيم الأخلاق انفصالاً تاماً . وفى ترديد مثل هذه الأقوال مبالغة شديدة ، لأن الأخلاق تعد حائطاً مهماً فى المجتمع بحيث إذا انهارت انهار معها وانقضَّ بنيانه انقضاضاً قد لا تقوم له قائمة بعده ، ولا شك فى أن الأخلاق تحتاج غير قليل

من الحرمان، وهو ينشئ المجتمع من أمراض كثيرة قد تستفحل، وقد تأتى عليه كأن لم يكن شيئاً مذكوراً .

ومنذ أواخر القرن التاسع عشر يتكاثر فلاسفة الجمال ، وفي مقدمتهم « بنديتو كروتشه » Benedetto Croce (١٨٦٦ - ١٩٥٢) الإيطالى، ويُعَدُّ من أعلامهم فى القرن الحاضر لما امتاز به من عمق فى مباحثه وطرافة فى تفكيره، ونعرض طائفة من آرائه ، فمن ذلك أنه كان يلزم إلى أن الجمال فى الفن لا يعود إلى مضمونه ومحتواه ، وإنما يعود إلى تعبيره ، فالتعبير هو مصدر الجمال وينبوعه ، وليكن مضمون الأثر الفنى ومحتواه ما يكون فإن المضمون لا يدخل فى جماله ولا فى مقاييسه وقيمه الجمالية ، ومن أجل ذلك كان كل موضوع صالحاً لأن يكون مادة الفن وليس هناك موضوع فنى شعرى أو غير شعرى يصلح للفن دون سواه ، فالمهم هو الأثر الفنى الذى يكسب الموضوع والمحتويات فى الطبيعة وغيرها الجمال الفنى . وأكبر دليل على ذلك أن الفنان حين يتخذ شيئاً قبيحاً فى الوجود موضوعاً لفنه ، مثل بائس تعس ممزق الثياب تزور من منظره العين ، يصبح فى لوحته أو قصيدته عملاً فنياً يخلب الأبصار ويستهى القلوب والأذهان . وكروتشه بذلك يزعم أن الجمال والقبح ليسا ذاتيين فى الطبيعة والإنسان ، وإنما هما مقيدان بالاحظاظ النفسية للناس وللفنانين من حولهم ، وقد كرر أن غاية الفن الجمال وأنه لا غاية له وراءه مما قد يسمى أخلاقاً وغير أخلاق ، فغايته فى ذاته ، غاية يحملها تعبيره ، ويقول إن التعبير هو كل شئ ، ومن الخطأ أن تفصل بينه وبين المضمون ، فالفن إنما هو التعبير ولا يوجد فيه ما يلوكة النقد من قضية المضمون والشكل أو عبارة أخرى المعنى والأسلوب ، إذ لا يتحقق وجود للمعنى والمضمون بدون أسلوب وشكل ، وبعبارة أدق بدون تعبير .

وكروتشه يتسع بمعنى التعبير إذ يجعله مرادفاً لصورة الأثر الفنى الكلية ، وقد رتب على ذلك نتائج كثيرة ، فى مقدمتها أن التعبير الفنى ليس عاكسة للواقع ولا نقلاً مطابقاً له ، إنما هو خلاق له جديد ، خلق يبدعه الفنان مجسداً فيه أفكاره

ومشاعره ، وينبئ ألا يُنتظر فيه إلى الجزء المفرد أو الأجزاء المفردة ، وإنما يُنظر إلى البناء الكلى . ويتضح ذلك في الشعر ، ففى رأيه أنه ينبئ ألا توصف لفظة بجمال ولا قبح ، إذ المداير فى القياس على مجموع الألفاظ أو على الأسلوب جميعه ، وهو فى ذلك يلتقى بعبد القاهر الجرجاني فى كتابه « دلائل الإعجاز » وما ذهب إليه من أن اللفظة ليس لها فى ذاتها صفة جمالية مستقرة ، فقد تكون فى موضع جميلة وفى موضع آخر قبيحة شديدة القبح . ويقول : « كروتشه » إن لفظة قد تكون قبيحة ولكن حين توضع فى طائفة من الألفاظ يفادها قبحها ، وإذن فليس هناك لفظة توصف بجمال ولا بجمامة ، وستتل على ذلك بأنه لو كان للألفاظ قيم جمالية مستقلة بناتها لأمكن أى شخص أن يجمع منها طائفة ، ويسوى له قصيدة . وعادة يتعدى ذلك على غير الشاعر لما لديه من مهارة يضع بها الألفاظ فى أماكنها الصحيحة من الكل أو من التعبير الفنى الكامل . والألفاظ بذلك ليس لها قيمة جمالية ذاتية ، إذ قيمتها الجمالية إنما هى فى معرضها وسياقها ، أما هى فى ذاتها فليس لها أى وزن فى الجمال الفنى من حيث هى كلم مفردة ، وهى مجردة أو عارية عرياً تاماً من كل جمال ذاتى إلا ما قد يُضفى عليها من الصياغة الكلية . وجعله ذلك ينتبه إلى شئ مهم يقع فيه كثير من الناشئة ، وهو ما يفقده نثر الشعر من الخصائص الجمالية لتعبيره ، وقد حمل على من ينثره حملة شعواء ، قائلاً إنه متى حوّل عن صورته التعبيرية الموسيقية سقطت خصائصه جملة ، ودخل عليها ضم لا ضفاف له ، وأصبحنا يلزاه شئ آخر أو بعبارة أخرى يلزاه أداء آخر ، أداء مختلف كل الاختلاف ، ومن المؤكد أن المنشور المبتدأ أو الذى أنشئ ابتداء خير منه وأجمل وأوقع . ومعنى ذلك أن الشعر ينبئ ألا يُنتظر وألا يتحوّل من نظمته الموسيقى إلى صورة مثورة ، إذ يسقط منه جماله وموضع الروعة فيه ، بل يسقط منه التعبير الكلى : محور خصائصه وحفاته الجمالية .

وواضح أن كروتشه لا يتصور التعبير الفنى فى الشعر تاماً إلا بتام أجزائه وصورته الكلية ، ومن هنا كان يرى أن أى حط فى أو تشويه بتعليل أو إضافة يتحول به إلى عمل جليلد . إذ يتحرّف بناؤه الكلى ، وكل تحريف فى البناء ، مهما

تكن الغاية منه إصلاحاً أو صقلاً وتنقيحاً ، من شأنه أن يتحول به إلى بنية تعبيرى جديد مغاير للبنية الأصلية بصورة نظمه ووزنه وصياغته ودقات أدائه . ومن هنا حرّم على الشاعر بل على كل فنان أن يتناول أثره الفنى بأى تعديل أو تغيير حذفاً أو إضافة ، إذ يصبح أثراً جديداً له تعبيره وبنائه الكلى وعتماده . وبالغ فى ذلك مبالغة أدته إلى القول بأنه ما دام كل أثر فنى يُعَدُّ أثراً قائماً بنفسه فإنه لا تصح الموازنة بينه وبين أى أثر فنى آخر قديم أو معاصر ، إذ لكل أثر تعبيره الكلى وخصائصه الجمالية التى يستقل بها . ولم يعتد بما يسميه النقاد قوانين فنية لأن فكرة القوانين تعنى إخضاع الجمال الفنى للتفكير العلمى ، وفى رأيه أن قوانينه — إن كانت — لا يصح أن يفرضها النقاد وإنما يكتشفونها فيه اكتشافاً ، وينبى أن تظل لها سيولتها بحيث لا تتجمد ولا تتحجر ، بل تظل لها حيويتها وتظل قابلة للتحويل ، بحيث يتصرف بها الفنانون حسب مشيئاتهم وإراداتهم الفنية ، وهو تصرف كُفّل للفنان من قديم ، بل دليل نمو الفنون ، كل فن فى دائرته . ويرى كروتشه أن من أخطر الأشياء على الفنان أن يستظهر هذه القوانين ، إنه ينبغى حقاً أن يدرس قواعد فنه وأصوله دراسة عميقة ، غير أن هذه الدراسة ينبغى أن تسقط من شعوره إلى اللاشعور ، بحيث إذا أقبل على إحداث أثر فنى من آثاره أحسّ بكامل حريته وإرادته فيبدع ، وكأنه يبدع على غير مثال .

وكروتشه بذلك كله يحسد الجمال الفنى فى التعبير والأداء الكلى للصياغة ويعزله عزلاً تاماً عن المجتمع وكل ما يتصل بالمجتمع وكان الفن شىء والمجتمع شىء آخر ، ولا صلة بينهما أو عبارة أدق ينبغى ألا تُبَحِّث هذه الصلة وألا تتدخل بأى حال فى حساب أصحاب الفلسفة الجمالية ، وهو ما يعارضه كثيرون من فلاسفة الجمال الفرنسيين فى هذا القرن ، أمثال « شارل لالو Charles Lalo » و « إيتيان سوريو E. Souriau » . أما « لالو » فذهب إلى أن الفلسفة الجمالية ينبغى ألا تظل فى الإطار الذاتى المعيارى الذى صاغه لها « كانت » والذى أكد أن جمال الشئ لا علاقة له بطبيعته ، إنما علاقته كلها بملكاتها التى نعيشها من المعرفة وإنجيل تلك الملكات التى تجعلنا نسبح عليه صفة الجمال ، ويقول « لالو » : لا بد أن

تَدْخُلُ في هذا الإطار نسب موضوعية في الأشياء الجميلة تجذب قلوبنا، وهي نسب من شأنها أن تتسع بمجال البحث في الفلسفة الجمالية ، فلا تجعلها فلسفة ذاتية تقوم على القيم وحدها، بل تخوض بها في مباحث وقواعد موضوعية تتصل بالحياة الاجتماعية . وينظر في جمال الفن ويقرنه إلى جمال الطبيعة ، ويقول إن الطبيعة ليس لها قيمة جمالية ، إلا حين ينشئ فنان بينه وبينها صلة ، فتتراعى جميلة من خلال أعماله ، وهو ما يجعلها تتعدد بتعدد المدارس الفنية ، لسبب بسيط وهو أن جمالها دائماً عابداً ولا عبرة به إلا حين تترأى في لوحة أو في قصيدة، حيثئذ يصبح لها قيمة جمالية فنية ، إذ لا تترأى وحدها بل تترأى هي والفنان الذي أحاطها عملاً فنياً ، وهو عمل حورٌ فيها وأضاف ، حتى أصبحت كأنها شيء آخر ، غير الصورة التي كنا نعرفها لها ، إذ خلج عليها الفنان جمالا ذاتياً من مشاعره وأهوائه وعواطفه . ولألو بذلك يفصل بين الفن والطبيعة بحيث لا يصح أن نحكم عليه من خلالها أو خلال حقائقها وحقائق الوجود وما يتصل به من أخلاق ودين وإلحاد، فللفن عالمه المستقل لا عن الواقع والطبيعة فحسب، بل أيضاً عن شخصية صاحبه إذ قد لا يمثلُ ، وقد يكون على صورة وفنه على صورة أخرى مغايرة . ومع كل هذا الاستقلال الذي فرضه «لألو» على الفن نجده يصله وصلاً وثيقاً بالحياة، وقد استعرض ماسبقه من آراء في هذه الصلة ورآها ماثلة في خمس وظائف ، هي وظيفة المتعة التي تجعله ضرباً من اللهو والتسلية على نحو ما كان يؤمن بذلك «امبينسر» القائل بأن وظيفة الفن أن ينسينا الحياة بطريقة تشبه طريقة اللعب، ووظيفة ثانية هي تنقية العواطف والانتفاعات من شوائبها على نحو ما آمن بذلك قديماً أرسطو موضحاً له بنظريته المشهورة السالفة عن التطهير ، ووظيفة ثالثة هي التكوين الفني الخالص الذي يفصل الفن عن كل ما عداه من أخلاق وغير أخلاق ، ووظيفة رابعة هي السمو بالحياة الواقعة إلى الكمال على نحو ما يلاحظ في الموسيقى من الأنغام وفي الشعر من الإيقاعات وفي الصور من الألوان ، ثم وظيفة خامسة هي تصوير الواقع تصويراً صادقاً . ويبلى ويبعد في أن القيم الحقيقية للفن إنما هي قيم اجتماعية مستقلةً بتاريخ الفنون وتطابقها مع أطوار المجتمع ،

إذ تختلف دائماً باختلاف تلك الأطوار، فليس فن المجتمع الاستبدادى أو الاستبدادى كفن المجتمع الجمهورى أو الديمقراطية، ولا فن المجتمع الرأسمالى كفن المجتمع الاشتراكى الذى تصبح الفنون فيه للجميع وتنحدر شعبية خالصة . وفى رأيه أن تلك القيم الجمالية الاجتماعية تستمد من كل علاقات المجتمع وقوانينه وتقاليده ونظمه السياسية وغير السياسية ، فكل ذلك يُضيق على القيم الجمالية صبغاتها الاجتماعية المختلفة . ويدلل «لألو» على رأيه بأنه لا بد لأى فن من جمهور يتلقوه، وهو جمهور يحمى فى نفس الفنان ويصدر عنه فى كل ما ينتج من آثار محاولاً — ما وسعه — أن يرضيه وأن ينال استحسانه ، وهو استحسان لا يلفتنا فيه ما يناله الفنان عند جمهوره من جزاء مادى بقدر ما يلفتنا فيه ما يناله عنده من مجد وشهرة وخلود على مرّ الزمن . وكل ذلك يؤكد فى وضوح لا يقبل أى شك أن جمال الآثار الفنية موصول بالجمهور ، ولن ينهض الفنان بعمل فنه ؟ لأنه ينهض به من أجل جمهوره ، يريد أن يحس ما يحس وأن يتأثر بما تأثر وأن يشاركه فى تأثراته ومشاعره وإحساساته ، وإذن فلا بد أن يخضع الجمال الفنى عنده لكل ما يضبط على جمهوره من قيم اجتماعية تسود فيه ، ولا بد أن تلخل فى كيانه وكيانه قيمة الجمالية الخالصة ، وإلا انفصلت هذه القيم عن المجتمع وانفصل الفنان نفسه فلم يستجب له مجتمعه ولا جمهوره ، وأصبحت آثاره الفنية ناقصة مبتورة . ومعنى ذلك كله أن الناس لا يستجيبون للفنان مكرهين ، إنما يستجيبون له راضين ، وهو لا يرضيهم إلا إذا استجاب فى فنه لقيمهم الاجتماعية ، فأصبحوا منفعلين وفاعلين مؤثرين ، يتفعلون بفنه ويؤثرون فيه ، وهو كذلك يفعل بمجتمعهم وواقعهم ويبعد إنشاءه لم متأثراً به أشد التأثير . تأثراً يفرض نفسه عليه وعلى كل ما يتصل بفنه من قيم جمالية .

وإذا تركنا «لألو» إلى «سوريو» وجدناه يصل وصلات وثيقاً بين الفن والصناعة أو بعبارة أخرى بين الإنتاج الفنى والإنتاج الصناعى ، ملاحظاً دائماً الوظيفة الاجتماعية للفنون وأنها تلبية لحاجات المجتمع، مثلها فى ذلك مثل الصناعات بل هى صناعة بالمعنى الدقيق لكلمة صناعة ، وليس بصحيح مطلقاً أنها ضرب من اللهو أو التسلية

أو أنها تعبير عن نشاط فائض عن حاجة الجماعة ، بل هي تعبير عن حاجة ملحة في المجتمع ، بالضبط كالحاجة الملحة إلى الحرف والصناعات ، ومن أجل ذلك تعد جميعاً فنونا . ويستبعد سورويو فكرة الجمال من تعريف الفنون الرفيعة حتى يرفع الحواجز القائمة بينها وبين الصناعات ، ويضع مكانها فكرة النفع حتى يستبين دور الفن في الحياة الاجتماعية . ويلاحظ أن الفنون والصناعات جميعاً يتمثل فيها عملان : عمل فني وهو ما يصور أصالة الفنان والصانع ، أما الفنان فحين ينشئ عملاً فنياً فريداً ، وأما الصانع فحين يضيف إلى صناعته أصالة فردية تحتاج منه ، أو قل يوفر لها ، لمسة إبداع . ويجانب هذا العمل الفني في الفن والصناعات عمل آلي ، وهو في الصناعات أوضح منه في الفنون لقيامها على التنفيذ الآلي غالباً ، أما الفنون فلا يتضح فيها العمل الآلي إلا عند تكرار لوحة أو قطعة موسيقية . وإذا فالصناعات والفنون جميعاً تتشابهان في طبيعتهما ، وغاية ما في الأمر أن الصناعات أكثر قبولاً لفكرة الآلية ، بل كثيراً ما تصبح عملاً آلياً ميكانيكياً ، تنتج الآلة في تكرار ورتابة . أما إذا ظلت الصناعة بعيدة عن الآلة كصناعة التطريز فإنها حينئذ تكون فناً ، إذ تعتمد على اليد لا على الآلة وتحتاج إلى لمسات محكمة ، على نحو ما نعرف عن السجاد الإيراني وصناعته البارعة التي تختلف فيها سجادة من سجادة بالضبط كما تختلف لوحات الرسامين من لوحة إلى لوحة . وواضح أن «سورويو» يريد من كل هذه المقارنات أن يخلص إلى أن الإنتاج الفني كالإنتاج الصناعي يراد به سدُّ حاجة الجماعة وهو يفعل بها ويتقبل منها ما يسرى سرياناً قوياً في كيان قيمه الجمالية حتى ليحتمل أن يقال إنها قيم اجتماعية .

ولعل من الطريف أن فلاسفة الجمال في البلاد الغربية ينظّمون جمعيات للدراسات الجمالية ، وتُعنى عادة تلك الجمعيات بإصدار مجلات تبحث مباحث قيّمة في الفلسفة الجمالية ، ومن حين إلى حين تقيم هذه الجمعيات مؤتمرات لعرض دراسات جمالية مختلفة ، ومن أشهر رؤساء هذه الجمعيات «هربرت ريد» Herbert Read وهو مثل «سورويو» يؤمن بوجود قيم فنية في الصناعة ، ويقول إن المنتجين لها يحرمون على هذه القيم حرصاً شديداً حتى يستجيب لها أكبر جمهور من الناس ، إلا إنه

لا يعضى مع «سورور» إلى نهاية نظريته القائلة بأن الغاية من الإنتاج الفنى المنفعة مثل الإنتاج الصناعى ، بل إن العكس هو الصحيح فإن الإنتاج الصناعى هو الذى أصبح يُشترك مع المنفعة لإرضاء الحاسة الجمالية فى الناس . وهو ينفصل عن «سورور» وصاحبه «لالو» انفصالا تاماً فى إيمانهما بأن الفن شديد الصلة بالمجتمع ، إذ الفنان — عنده — يتساقى على المجتمع والواقع جميعاً ، وهو تسام يفسح لخبرات جديدة يمثلها الفنان بأدواته الفنية وما يقيم بين عناصر فنه من التناسب والتآلف بحيث نحس أن الأثر الفنى من آثاره مستمد من الواقع ، مع ما له من مقوماته ومشخصاته الخاصة . ويقول إن قيمة العمل الفنى ليست فى سدّه لرغبات ، أو تعبيره عن انفعالات ؛ وإنما هى فى واقعيته التى تزيد من خبرتنا وتوسع مداركنا ، واقعية ينشئها الفنان لإنشاء ، وهى واقعية بصيرة ، واقعية خاصة بالفنان ، إذ تعبر عن أعمق الحقائق فى الوجود ، كما تعبر عن شخصية صاحبها ومهارته فى تجسيد الواقع البشرى تجسيدا نرى من خلاله طبيعتنا الإنسانية رؤية واضحة ، وكأنما الفنان لا يوحّد بين الناس فى مجتمعه فحسب ، بل يوحّد بينهم فى كل زمان ومكان .

ولعل فيما صورنا من آراء فلاسفة الجمال ومباحثهم ما يدل على أنهم يخوضون غالباً فى مناهات ميتافيزيقية ، إذ يبحثون فى الفنون مباحث فلسفية نظرية عامة ، وهى بحوث تتناول طبيعة الإحساس بالجمال وطبيعة الإبداع الفنى ومصدر الجمال فى هذا الإبداع وحقيقته ومعاييره وقيمه وصلته بمنشئه وبالمجتمع والواقع وبالمثال المطلق ، إلى غير ذلك من بحوث تحلق فى سماء بعيدة عن تحليل الآثار الأدبية ، إذ تُشغَلُ بمسائل الجمال الفنى الكلية لتصل إلى تفسيره ومعرفة مقاييسه ، غير ملتفتة إلى أثر فنى معين وتحليل القيم الجمالية فيه ، فذلك فى رأى فلاسفة الجمال من عمل النقاد لا من عملهم الفلسفى الذى يُعنى بالمشكلات العامة للجمال الفنى ومعاييره .

مع الدراسات الذاتية والموضوعية

دعا كثيرون منذ أوائل القرن الحاضر إلى عزل الأدب عن مقاييس العلوم الطبيعية والدراسات الاجتماعية والنفسية والجمالية، ذاهبين إلى أن له تأثيرات وجدانية في الباحث الأدبي، وحسبه أن يعرض مدى استجابته لهذه التأثيرات مع بيانه لمواطن الروعة في الآثار الأدبية. ومن أهم من دعوا إلى هذا الاتجاه اللاتى أو التأثرى «جول ليمتر» Jules Lemaitre المتوفى سنة ١٩١٤، وقد أودع في مؤلفات له من أهمها: «المعاصرون» و «تأثيرات مسرحية» إحصاساته وانطباعاته إزاء بعض الأدباء وبعض المسرحيات، وفي ثنايا ذلك هاجم النقد الذى يطبّق معايير العلوم الطبيعية عند «تين» وأضرابه كما هاجم كل نقد وكل بحث أدبي يضع أمامه مجموعة من القواعد يقيس بها الآثار الأدبية، ومن قوله: «إن القواعد ليست فى حقيقتها إلا انطباعات وإحصاسات فردية تجسّمت بمرور الزمن، ومن الواجب أن يتخلّص منها الباحث والناقد جميعاً حتى يتخلّصا للمتاع بأثار الأدباء، ومن قوله أيضاً: «إن هذا المتاع قد يتبدل من زمن إلى زمن حتى عند الشخص الواحد، ولذلك كان من الواجب أن نفرغ له حتى ننعم به وحتى نستخلص منه هذا الرحيق الذى يُشبع أحاسيسنا ويرهف مشاعرنا. ويقول «ليمتر»: «إن الدراسة التأثيرية الذاتية تتنوّع تنوعاً واسعاً، لأنها لا تسير فى دروب محبودة تحوطها أسلاك القواعد وأشواكها، فقد تتحدث عن الأدب وأثره الأدبي من الوجهة الفنية، وقد تتحدث عن بعض أفكاره وآرائه، وهى دائماً تصوّر متاع الدارس ومدى استجابته لما يقرؤه. وفى رأيه أن الناقد الذى لا يستميل القارئ ولا يملأ نفسه إعجاباً به ليس خليقاً بأن يسلك فى زمرة النقاد، فضلاً عن النقاد النابيين، أما الناقد الخليق حقاً بأن يسمى ناقداً فهو الذى يستهويك ويمجذبك

إليه حتى لتنسى نفسك وكل ما حولك ، وكأنه ينقلك إلى عالم خاص به .
 وخلف «جول ليمتر» كثير من يدعون دعوته موجهين نقداً شديداً ، بل طعنوا قوياً
 إلى مناهج الدراسات الأدبية السابقة ، وفي رأيهم أن البحث المستمد من قوانين
 العلوم الطبيعية وكذلك للبحث النفسي ينقلنا جميعاً من الآثار الأدبية إلى أصحابها ،
 وينقلنا البحث الاجتماعي بدوره إلى المجتمع وصلة المؤلف به ، ويدخلنا البحث الجُمالي
 في غابة ملتفة من الميتافيزيقا الأدبية لا نكاد نعرف حلوقها ، وأولى بنا أن نتأمل
 في الآثار الأدبية وأن نتلوها وأن نصور من خلال إحساسنا وانفعالاتنا بها مدى
 تأثيرها في قلوبنا وعقولنا وفي قلوب القراء وعقولهم ، فذلك أبجدى وأدخل في الدراسة
 الأدبية .

والباحث الأدبي التأثيري أو اللاتي بهذا القياس إنما يرتد إلى ذوقه ، أو قل إلى تلوقه
 الشخصي ، ويعمل « لانسون » من هذا التلوق وما يُطَوَّر في من التأثير اللاتي ،
 ويقول إنما إن لم نمرض أنفسنا تعرضاً قوياً للتأثير بالعمل الأدبي لم نستطع أن
 نفهم صفاته التي تجعل منه عملاً رائعاً . وإذن لا بد من أن نحكي استجاباتنا
 الخاصة لهذا العمل ونصور تأثيرنا به وتلوقنا الشخصي له . وقد نذكر استجابات
 غيرنا له ، وهي لا تُعَدُّ آراء موضوعية ، بل هي بدورها آراء تأثيرية ذاتية بالقياس
 إلى من صورها ، ونحن لن نفهم تأثيرات أى ناقد كبير إلا إذا أدركنا تأثيراتنا الخاصة
 إذ لنا وجودنا وله وجوده ، وبعبارة أخرى لنا تأثيرنا وله تأثيره ، ونحن وهو جميعاً إنما
 نعبر عن الصلة بين أديب وبين أناس ذوي إحساس خاص وثقافة خاصة في عصر
 معين . ويعود « لانسون » فيخفف من حدة المنهج التأثيري ، مع تأكيد أنه الوسيلة
 الوحيدة التي تمكننا من الإحساس بقوة المؤلفات وجمالها ، إذ يُشترط في صاحبه
 أن يتوفر له إدراك تام للتاريخ الأدبي ، حتى لا يكتفى بذوقه الفردي الشخصي وما يتألف
 منه من الأحاسيس والمشاعر والأخلاق والعادات والمعتقدات ، بل يضيف إليه
 ذوقاً تاريخياً يمكنه من أن يحسَّ التاريخ الأدبي والحضارى للأمة ، بحيث يتبين
 التقاليد الفنية في كل عصر وما يتغلغل فيها من روح الجماعة .

وباجتماع هذين النوقين ، أو بعبارة أدق ، بدعم اللوق الفردي بعناصر التاريخ
 الأدبي والحضارى والإنساني ، تصبح انطباعات الباحث الأدبي واستجاباته إزاء أثر

ففى خصبة ، إذ يغمرها كثير من الأضواء وتصبح آفاق الذوق المسيطر عليها أكثر انبساطاً وسعة وعمقاً وتنوعاً . على أنه ينبغي ألا تتحول معرفة تاريخ أدب وتطور آثاره إلى تمسك بأهذاب ذوق أدبى فى عصر سالف فإن ذلك من شأنه أن يعطل التلقوق الصحيح للآثار الأدبية ، وقد ينتهى إلى معارضة ذوق مستحدث راق ، بل قد ينتهى إلى إجداب مسرف فى التلقوق ، وخاصة إذا عارض نمطاً من أنماط التطور الأدبى المعاصر له ، كمن يعجب بالسجع فى عصرنا أو بطريقة الحريرى القصصية .

ومعنى ذلك أن دواصة التاريخ الأدبى والآثار الأدبية دراسة تأثرية ذاتية تعتمد على التلقوق الشخصى ينبغى ألا تنتهى بصاحبها إلى أى ضرب من ضروب التحكم فى التلقوق، كما ينبغى أن تقوم على التعمق فى ظواهر الحياة الأدبية وإتقان المعرفة بآثارها وتمادجها على مر الأزمنة إتقاناً يتغلنى به ذوقه غذاء من شأنه أن يحمله ذوقاً مصفى من كل الشوائب ، بحيث لا تقرأ انطباعاته حتى تتمتع بها قلوبنا وعقولنا متاعاً هنيئاً ، متاعاً يصور لنا فيه الدارس التأثيرى كيف يفكر وكيف يلاحظ وكيف يتأمل فى الأثر الأدبى وكيف يستشف معانيه ودلالاته وكيف يحمله وكيف يستخلص منه غذاءً بديعاً من الخوالج والحواطر .

ونلتقى منذ العقد الثالث من القرن الحاضر بكثيرين يلوحون فى وجه الدراسات الأدبية التأثرية ، لأنها — فى رأيهم — تعوق الدرس الأدبى الصحيح ، إذ تنقلنا من الأثر الأدبى إلى شخصية الباحث أو الناقد وأحاسيسه إزاء ما يقرؤه وما يثير فيه من رضا وسخط . وحرى بالدراسة الأدبية عند هذه الطائفة من الباحثين أن تكون موضوعية بحيث تدرسُ الأثر الفنى وكأنه كائن مستقل له شخصياته ، أو قل تدرسُ خصائصه دون نظر إلى ما قد يتداخل فيه سواء من شخصية الأديب أو من عوارض خارجية تتصل بشئون مجتمعه وظروفه . وربما كان أهم من سخر مباحثه الأدبية والنقدية لترشيح هذا الاتجاه د. ت. س. إليوت T.S. Eliot ، وفى رأيه أن الشعر ليس تعبيراً عن انفعال وجدلى ، إنما هو هروب من هذا الانفعال ، وهو أيضاً ليس تعبيراً عن الشخصية ، وإنما هو هروب منها ، وبعبارة أخرى ، هو لا يعبر عن صاحبه ، إنما صاحبه وسيط تتجمع فيه انطباعات الشعر وتجاريه خلال المصور

تجمعاً من شأنه أن تنوب شخصيته فيه ، بل تتلاشى تلاحباً تاماً . وبمقدار هذا التلاشى والنوبان تكون مرتبة القصيدة في الجودة الأدبية . وكلما تضاعفت شخصية الشاعر في قصيدته سما إلى مرتبة رفيعة من مراتب الكمال الأدبي ، حتى إذا انمحت تماماً ارتقى إلى الذروة .

و « إليوت » لذلك يدعو إلى صلة الشاعر المستمرة بالتراث الشعري الماضي ، بل إنه يدعو إلى أن يتعمق هذا التراث حتى عصوره الأولى زمن هوميروس ، لكي يكون لنفسه وعياً أو حساً تاريخياً به وبدقائقه ، بحيث ينقل من خلال هذا الحس إلى صنع قصائده أو قل بحيث يتلفظ هذا الحس في شعره ، وهو تدفق لا يعنى الجحود ، وإنما يعنى الدوام والاستمرار الحي الذي يتيح للشعر الجيد الخلود . وهو معنى ما يقوله « إليوت » من أن الشعر إفتاء وإذابة مستمرة للذات ، بل هو هروب منها إلى عالمه الخاص الذي يتواصل فيه الحاضر مع الماضي تواصلًا غير منقطع . والشعر بذلك ليس تعبيراً عن شيء ، لا عن الشخصية ولا عن اللاشعور ولا عن ضروب الصراع بين طبقات المجتمع ولا عن أي شيء يتصل بالجماعة من سياسة أو أخلاق أو دين أو إلحاد ، وإنما هو خكتى لعمل جديد ، لعمل لا مثيل له في الحياة ولا في الواقع ، أو بعبارة أخرى هو عمل قائم بذاته له مقدماته المستمدة من أصوله الموروثة وتقاليده الفنية . ولذلك ينبغي أن يُدرّس من داخله دون أي اعتبار لمؤثر خارجي دراسة عمادها الحس المرهف ، وهي دراسة لا تعتمد على الأحكام العامة إلا نادراً ولا بد أن تزود بالتصوُّص الشعرية الحسية ، إذ هي مدار البحث الأدبي ومدار الحكم ومدار التقويم المستمد من المبتنى ومن السياق الأسلوبى أو قل السياق البنائي . ولا بد أن تُدرّس الألفاظ وعلاقاتها بالمعاني وتكييفها في جوها الجديد ، ولا بد أن يُدرّس الإيقاع ويوضح مدى كماله للمعاني ، ولا بد أن تُدرّس الرؤية الشعرية عند الشاعر ، ليُعرف هل يستخلم الكلمات استخداماً دقيقاً واضح الدلالة أو يستخدمها استخداماً غامضاً كأنما يلغها ضباب . ولا بد أن تُدرّس صورته ليُعرف هل هي دقيقة أو غير دقيقة ، ولا بد أن تدرس صلته بالواقع والطبيعة ليعرف هل هو يعيش فيهما أو لا يعيش ، ولا بد أن يُعرف مدى صلته بالتقاليد ، وإلى أي حد يفسح الحاضر للماضي في الأثر الفني الخاص وبعبارة أخرى لا بد

أن تُدرّس كل المادة البنائية عند الشاعر دراسة مستقصية تحيط بكل عناصرها إحاطة تامة . وعلى هذا النحو يضع « إليوت » القصيدة تحت المظهر محاولاً تحليل مادتها يجمع جزئياتها ودقائقها متخذاً جميع الوسائل التي تمكنه من ذلك دون أى محاولة للحد حميد أو قدح خميم .

وجميع أنصار هذا الاتجاه الموضوعي يُعَنَوْنَ بِبَحْثِ البناء الفني للقصيدة والشعر وفحص لبناته فحماً دقيقاً دون اللجوء إلى أى شىء خارجي يتصل بالمجتمع وعلاقته ، وهم أيضاً لا يقفون عند شخصية الشاعر ، فحبهم التحليل الدقيق للشعر تحليل لا يخرج عن كيانه وجوهره اللفظي والمعنى والتصويرى ، ويتخذ ذلك عندهم صوراً متنوعة ، لعل من أهمها اتجاه « كينيث بيرك » Kenneth Burke وهو من أئمة النقاد الأمريكيين ومن أنصبيه عقلاً في البحوث الأدبية ، وبحوّه تنجّه اتجاهه لغوياً بلاغياً ، ويُعَنَى أشدّ العناية بما تحمل ألفاظ الشاعر والكتاب القصصى من رموز متأثرة في ذلك بآراء النفسيين وأن الشعر يمثل بأحلام ورموز تمثل فيه ، والعين البصيرة هي التي تستطيع رؤيتها ومعرفة دلالاتها عما وراءها في اللاشعور ، فقطعُ الشجرة مثلاً يرمز إلى قتل الأب ، ويرمز الجبل إلى الأم ، أما ما عليه من ثلوج فيرمز إلى العقم . وهو يتسع في عرض مثل هذه الرموز ودلالاتها على اللاشعور الفردي والجمعي وما يمكن أن تشير إليه من شعائر الموت والولادة والقداء والتطهر . وهو لذلك دائماً يبحث عن لفظة في الأثر الأدبي لأديب أو في أفكاره المختلفة تتردد في مواضع وسياقات متعددة ليتخذ منها رمزاً للدلالة ، ويحاول أن يتحقق من معناه ومحتواه . فلفظة مثل لفظة المستقبل مثلاً التي تتكرر عند شكسبير ترتبط دائماً بنذر الدمار والشر ، في حين نجدها تتكرر في سياقات مختلفة عند « براوننج » موحية بالثقة والتفاؤل . ومثلاً كلمة المارد أو العفريت عند « كيتس » توحى بالغلبة والسيطرة في حين أنها عند « تينسون » توحى بالطمأنينة والأمان . وهو في هذا الفهم الرمزي للأدب لا يستغنى بمباحث النفسيين وأصحاب علم الاجتماع فحسب ، بل يضيف إليهم أيضاً مباحث اللغويين والإنثروبولوجيين المهتمين بعلم أصول السلالات وشعائر الشعوب البدائية . ويغالب ذلك يفسح في قوة للتحليل اللغوي والبلاغي ، وكأنه كيميائي ، إذ يتسع اتساعاً شديداً في تحليل العناصر اللفظية

والأسلوبية ، متعقبًا لسياقات الألفاظ ومواطنها في الكلام ، مصنفًا لها ، ومقارنًا بين استعمالاتها حين تبدل على أفكار ومواقف وعلاقات وصور ، لينفذ من ذلك كله إلى بعض دلالات رمزية . وفي رأيه أن الأدب دائماً رمزي وأن فرقاً بعيداً بين الواقع مثل إنجاب الأطفال والأدب الرمزي الذي تعبر فيه قصيدة عن إنجاب الأطفال . وقد يوضح ذلك بعض التوضيح ما يروى عن بعض الرسامين ولوحة له رسم فيها امرأة ، فإن إحدى النساء حين أبصرتها قالت له : إننى لا أبصر امرأة ، فأجابها على الفور : « هذه يا سيدتى ليست امرأة ، وإنما هى لوحة » . ويتوسع «بيرك» في التحليل النحوى فيبحث في علاقات التراكيب وفي فواتح الشعر والنثر وفي الوصل بين العبارات والفصل ، ويبحث في الألفاظ المشتركة عساه يعثر على نقطة تحول عند الشاعر أو الكاتب أو على علاقة بينه وبين صورة من صور الواقع من حوله . ويتعمق في بحث الصور والعلاقات المجازية لعلها تهيده إلى إعامة أو رمز ، كما يتعمق في بحث بلاغة الأسلوب ، وفي رأيه أنها هى التى تثير مكان الشغف إلى الاستماع للقطعة الأدبية وأنها هى التى تسد هذا الشغف وتشبعه وتتلف حتى ترضيه إرضاء كاملاً . وهو لا يعنى بالبحث في الألفاظ وحدها ، بل يتغلغل أيضاً في بحثه إلى الحروف ودلالاتها ، فلتكرار حرف الميم مثلاً في الكلمات معنى أو دلالة ، ولتكرار حرف الكاف وترداده معنى آخر أو دلالة أخرى ، وكذلك سائر الحروف .

وواضح أن هذا الاتجاه في البحث الأدبي يعنى بالنصوص والآثار الأدبية في ذاتها دون إقحام متعمد لأشياء خارجية من بحوث علوم الطبيعة أو علم الاجتماع أو علم النفس أو الفلسفة الجمالية ، وإن أفادت هذه البحوث فى إفادة عارضة ، إذ المهم تحليل النص لغوياً ونحوياً وبلاغياً . ومن يتجهون هذا الاتجاه في البحث الأدبي ويبلغون منه الغاية « ر . ب . بلاكور R.P. Blackmur » وهو في الطبيعة من النقاد الأمريكيين المعاصرين . وتأثره «بيرك» واضح في اقتباساته منه بكتابه « مزدوجات » غير أنه لا يفسح مثله في دراساته للشعور والعلاقات الاجتماعية والحضارية ، مع أنه واسع المعرفة باللاتينية ويقتن بعض اللغات الحديثة مثل الفرنسية والإيطالية وهو أيضاً واسع الثقافة بالفنون عامة ، وقد يفيد من كل ذلك ، ولكن في المجال الذى قصر بحوثه الأدبية عليه ، وتقصد مجال التحليل اللغوى للنصوص وما يداخله من

التحليلات البلاغية ، مما جعله يعنى دائماً باستقصاء المعجم اللفظي للشاعر ودراسة لغته دراسة فيلولوجية دقيقة ، متممًا في جنور الألفاظ واستعمالها القديم عند الإغريق والرومان إن كانوا قد تداولوها في آثارهم ، ويتسع بالحديث عما قد ترمز إليه أو تويئ من إشارات تاريخية أو معتقدات دينية وغير دينية . وبذلك يتعمق في تحليلات لغوية واسعة ، يصور فيها استخدام الكلمات في الأساطير ، وعند شكسبير وفي الكتب المقدسة والأناشيد الدينية ، نافذًا من ذلك إلى الربط بين استعمال الألفاظ عند الشاعر وعلى مر العصور ، بل في اعتقها زمنًا ، فكلمة مثل أرجوان يتعقب استخدامها عند الرومان ملاحظًا أنها كانت عندهم تدل على النبل والشرف . وكلمة مثل زهرة استخلصها شاعر مراراً نراه بعد مواطنها ويخصي مسافاتنا التي استخلصت فيها ، ملاحظًا مدى سيطرتها على نفسه وعلى خياله ، ومستنبطًا منها ما يفسر من بعض الوجوه طبيعة الشاعر وخصائصه . وعلى هذا النحو لا يزال ينفذ من التفسير المعجمي والإشارات التاريخية والعقيدية لا إلى فهم الآثار الأدبية فهمًا دقيقًا فحسب ولا إلى شرحها وتوضيحها فحسب ، بل أيضًا إلى خصائصها الفنية . وهو لا يقف ببحوثه عند العناصر اللفظية الجزئية وحدها ، بل يمدّها دائماً لتشمل علاقة الجزء أو الأجزاء بالبناء الكلي ، أو قل لتشمل علاقة الأعضاء جميعًا بالجسم المادى للأثر الأدبي الذى نعجب به . وهو لذلك يعرّض في تفصيل للتواهر الأسلوبية البلاغية في النصوص الأدبية التي يدرسها متوقفًا عند ما قد يكون فيها من نقص في تركيب العبارات ومن ألفاظ غائمة غير معلومة . ويطلق « بلاكور » القول في ترتيب العبارات وتلاحمها من الوجهة البلاغية . ويدرس في دقة الصور والاستعارات ملاحظًا أن منها البصرى ومنها الخطابى والدرامى ، كما يدرس الثقافية عند الشاعر وطريقة استخدامه لها ومدى توفيقه فيها وإخفاها

ومن يحسن النظر في هذه الدراسات البلاغية وما يتصل بها من تحليلات نحوية ، يخيل إليه أنه يقرأ في عبد القاهر الجرجاني وكتابه : « دلائل الإعجاز » و « أسرار البلاغة » ، وهو في الكتاب الأول يردُّ حسن اللفظ وبلاغة الأسلوب أو كما يسميه النظم إلى أداء العبارات وما بها من نسب نحوية بين الألفاظ ناشئة من تعلق الكلمات في العبارة بعضها ببعض ، ونسجها وترتيبها وصورها حسب دلالاتها في النفس

بحيث تصبح لما صور خاصة من التقديم والتأخير والتعريف والتذكير والذكر والحذف والإظهار والإضمار والتأكيد والقصر والإثبات والنفي والفصل والوصل ، وهو يحلل ذلك تحليلًا رائعًا مصورًا ما تجلب طريقة كل كيفية من كيفيات الأداء للتعبير من معان إضافية . ومن أطرف الأشياء حقًا أن نقرأه وهو يحلل صورة من الكلام مثل : « ما أنا قلت هنا » و « ما قلت أنا هذا » إذ يضع في أيدينا فروقًا بين هاتين العبارتين وبين غيرهما من العبارات ، فروقًا تلمس لمسًا ، بحيث يصبح كتابه « الدلائل » أشبه بمتحف ، فالعبارات المتائلة في المعنى تُعرض كأنها لوحات يرفع ذهن خبير حصيف عنها ما يظنُّها من أسرار ، فإذا ما يُظنُّ بينها من تماثل ينحسر عنها ، وإذا هي متفاوتة تفاوتًا بئسًا عن طريق ما يلبسها من معان إضافية ما يزال عبد القاهر يبسطها حتى يؤلف منها نظريته في علم المعاني أحد علوم البلاغة الثلاثة ، فهو مؤسسه ومكتشفه غير متنازع ولا مدافع . ومضى يبحث في الصور البيانية من مجاز وتشبيه وتمثيل واستعارة مصورًا تصويرًا بارعًا لدقائقها في كتابه الثاني : « أسرار البلاغة » وكأنما تملك مفاتيح هذه الأسرار ، فإذا هو يضع نظرية البيان العربي كما وضع نظرية علم المعاني مسلطًا عليها من ذوقه المرهف وحسه الدقيق وبصيرته النافذة ما جعلها تنكشف له انكشافًا تامًا ، وإذا هو يحلل الفوارق بين شعب الصور البيانية ودلالاتها النفسية حتى لا يكاد يترك منها بقية لا في أنواع ولا في أجناس ولا في علاقات وملايسات . وكتاباته في العلمين تخفق بحموية رائعة ، ونحس دائمًا أننا نقرأ نقدًا حيًّا ينقل صاحبه من خلال تحليلاته للعلاقات النحوية في التعبيرات إلى خفايا البلاغة وأسرارها الطوية في الصياغات المختلفة ، كما ينقل أيضًا من خلال تحليلاته لدقائق الصور البيانية إلى خبيئاتها المستترة ، التي تتجلى له بكل شيائها ، فإذا هو يسجلها تسجيلًا رائعًا .

منهج تكامل

لعل في هذه الإلمامة بمناهج الدراسات الأدبية عند الغربيين ما يصور في وضوح كيف أنه لم يوضع للدراسة الأدب والبحث في شخصياته منهج واحد يعتمد عليه جميع الباحثين الغربيين ، وكأن البحث الأدبي أعقد من أن يخضع لمنهج معين ، أو قل إنه لا يمكن أن يحتويه منهج بعينه ، ولذلك كان من الواجب على الباحث أن يفيد من هذه المناهج والدراسات جميعاً ، وهو ما نسميه بالمنهج التكامل ، حتى تنكشف له جميع الأبعاد في الأدب وفي الآثار الأدبية ، ونستطيع أن نستعرضها ونرى مقدار ما يصيبه من كل منها على حدة ومدى ما يمكن أن يستفيع بكل منها في بحثه الأدبي .

أما المنهج المستمد من علوم الطبيعة فإنه غزير النفع في الأدباء والأدب وتاريخه إذ يلتفت الباحث إلى دراسة الأديب في أسرته وتربيته وجميع المؤثرات الذاتية التي عملت في تكوينه ومواطن الضعف والنقص فيه ومواطن القوة والكمال إلى غير ذلك مما يميزه من معاصره ، لينقل إلى ما يصله بهم أو بطائفة منهم من خصائص أدبية تجمع بين فصيلة من الأدباء أو مدرسة منهم ، فنحن نعين فيه الخاص وفقرده من العام ليتضح لنا النمط الذي عاش فيه الأديب ، النمط الجماعي المشترك بينه وبين من يؤلفون معه اتجاهًا معينًا أو مدرسة معينة . والأديب لا يعيش في بيئة منعزلة ولا في عصر منعزل ، بل يعيش دائماً في بيئة معينة وعصر معين ، بموجان بعلاقات شتى من الظروف المكانية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والحضارية ، وكلها وشائج تربط بين الأديب وبين وسطه المكاني والزمني ، وكلها تنعكس عليه وعلى أدبه وتؤثر فيه آثاراً عميقة بحيث لا تكامل دراسته ودراسة آثاره بدونها ، ولا كانت ناقصة مبتورة . وعلى نحو ما تتضح الحاجة إلى ذلك في الأديب تتضح في الأدب وتاريخه ، إذ لا نستطيع بدون دراسة البيئة وظروفها وما تغلب عليها من أحوال شتى أن نستخلص الصفات البارزة لأدبها ، بل إن الأدب نفسه لا تتضح لنا صفاته في

أمة إلا إذا عرفنا معيشتها وظروفها ونموها القوى وتنظيماتها السياسية والاجتماعية ،
وتقاليدها المختلفة وأخلاقيها وروحها التي تتغلغل في ضمير جميع الأفراد . ولا يختلف
اثنان في أن الحياة الإنسانية تقوم على تطور دائم هي وكل ما يتصل بالإنسان من
أدب وغير أدب ، ولذلك كان لا بد لمن يبحث في أدب أمة وتاريخه على مر
العصور أن يلاحظ تطوره من جيل إلى جيل ، تطوره العام وتطور فنونه ، وهل من
شك في أن الأدب العربي تطور تطورات خصبة مثمرة حين خرج من الجزيرة
العربية بعد الإسلام ، بل لقد تطور مع الإسلام نفسه تطوراً رائعاً ، وأخذ هذا
التطور ينمو ويزداد حتى بلغ أوجه في القرنين الثالث والرابع للهجرة ، ونفس الفنون
الأدبية تطورت بدورها مع هذه الصورة العامة من التطور بحيث إذا أخذنا فناً
كفن المجهاج وجدنا صورته في العصر الإسلامي تختلف عن صورته في العصر الجاهلي
بتأثير دوافع تاريخية وثقافية واجتماعية معينة ، حتى إذا كان العصر العباسي انتقل
فقلة واسعة بتأثير الحضارة والرقى العقلية الذي أصابه العرب حينذاك . وقل ذلك في
كل فن من فنون الشعر فضلاً عما نشأ من تلك الفنون ومن فنون النثر عامة . وقد يكون
في ذلك ما يدل على أهمية المنهج الطبيعي عند « برونيتير » و « تين » و « سانت
بيف » ، وأنه منهج جليل النفع في دراسة الأدب والأدباء ، ولكن أنظرن أنه وحده
يكنى في هذه الدراسة ؟ إنه لا بد من أن يفيد الباحث الأدبي بجانبه من المناهج
الأخرى ، إذ كل منها يملئه بملء قيم في بحوثه ودراساته .

وإذا رجعنا إلى المنهج الاجتماعي وجدناه يدفع الباحث إلى التعمق في طبقات
المجتمع ومحاولة تبين ظروفها وما بينها من علاقات ومدى تأثير هذه العلاقات في
شخصيات الأدباء وما نهضوا به من دور أو أدوا في الحياة العامة ، وأيضاً فإنه
يدفعه وخاصة في العصور الماضية إلى تبين الطبقة التي ينتمى إليها الأدب ، أهى
طبقة أرستقراطية أو طبقة وسطى أو من الطبقة الشعبية العامة ، وكذلك يدفعه
إلى معرفة عقيدته ونحلته ومدى التزامه بها وتخليه عنها ، كأن يكون الأديب مثلاً من
الشيعية أو من الخوارج أو صاحب نظرية كنظرية المعتزلة . والالتزام اليوم أوضح
منه في العصور الماضية ؛ فإن العقائد السياسية والمذاهب الاجتماعية كذهب الاشتراكية
تجعل من الطريف دراسة الأدباء من خلال نزعاتهم المنهجية المختلفة ومدى

التزامهم بها وصدورهم عنها ، بل ملئ صراخهم من أجلها . ويلتخل في هذا الاتجاه الاجتماعي فهم الأدب فهمًا مادبيًا ، فكل ظاهرة من ظواهره إنما هي ظاهرة مادية ، تحتملها ظروف اقتصادية دفعت أو تدفع إلى الكفاح من أجل الحياة ، وهو كفاح ينتهي إلى سيطرة الطبقة الشعبية العاملة . وينبغي أن يُبْحَث ذلك من خلال الأدب الذي يعكس الطبقات التي يعبر عنها في وضوح وجلاء ، ونضرب مثلاً لذلك ارتباط الحركة الرومانسية بنمو الرأسمالية البورجوازية في القرن التاسع عشر ، مما دفع الأدباء إلى التعبير في قوة عن الذات الفردية ، على حين نرى أن نمو الاشتراكية في عصرنا دفع إلى ظهور النزعة الواقعية التي تعبر عن ذات الجماعة لا عن الأفراد ، والتي تنفح للتعبير عن علاقات المجتمع وما يجري فيه من الصراع والكفاح .

وللبحوث النفسية في الدراسات الأدبية خطرها ، إذ تجعل الباحث يعيش مع الأديب في صباهه ومباهجه وفي غلوه ورواحه وفي أسرته : في أبويه ، وفي إخوته متبعمًا كل كبيرة وصغيرة من شئونه ، حتى يعرف هل كان شخصًا سوى الخلقة والطباع ، أو كان قبيح الخلقة معتلاً مريضاً ؟ وهل فقد حاسة من حواسه كحاسة النظر وما ملئ تأثيرها في شعره وصوره وأخيلته وأفكاره وتشاؤمه ؟ وهل كان معتلاً مريضاً وأثر مرضه أو علته في حياته ؟ وهل يُشغَفُ بالإيماء إلى الأساطير والموروثات البدائية ؟ وهل كان يعاني من مركب نقص خِلِّي أو أُسْرِي من أسرته ومكانتها الاجتماعية أو من إحساس بالدمامة ؟ وهل كان يعاني من عقدة من العقد التي يثيرها من كتبوا عن اللاشعور ومكبواته ؟ وهل تظهر عنده عقدة أديب التي يتحدثون عنها ، وهل اتسعت سواها في حتم غدا مثلاً للرجسية التي يزعمونها ؟ . لا شك في أن كل ذلك يلقى أضواء على الأديب المدروس ، وقد يُفسَّر مركب نقص فيه أو أى عيب مظهرًا كبيرًا من مظاهره ، ولكن هل حقًا الفن يوجد وينمو وينضج داخل نفس الفنان وحده ، أو أنه لاقية لوجوده والقيمة كلها للوجود البشري ، أو لعله موزع بين وجوده والوجود الإنساني العام ؟ وحتى في ذاته لعله موزع بين الإنسان العادى والإنسان الأنانى المغرور ، أو لعل الفن يستنفد عنده دوافعه الإنسانية العادية ، فيتحول إما إلى إنسان ملحد بالسُنن الأخلاقية وإما إلى إنسان يعيش للحرمان والفضيلة . وقد يبالغ الأديب في الصدور عن اللاشعور على نحو ما هو

معروف عن «جويس» فلا تتولى أفكاره ومشاعره تواليًا منطقيًا ، ويسترسل في ضروب من الخيالات وفي مشاعر متناثرة وكأنه يحلم أو هو في حلم عريض لا أول له ولا آخر ولا ترابط ولا منطق .

وبالبحث الأدبي بجانب ذلك في حاجة إلى الاطلاع على دراسات الفلسفة الجمالية ، لتضيء له الطريق إلى مقاييس الجمال وقيمه وتفسيره ، ولا تقصد الجمال في الطبيعة وإنما الجمال الفني الذى يتراءى في آثار الفنانين وأعمالهم ، وطبيعى أن الاطلاع على هذه الدراسات من شأنه أن يوسع الآفاق العقلية للباحث الأدبى وينمى مداركه فى تصور وظيفة الفن وهل وظيفته تقف عند التعبير فتتم حين يتم التعبير الكلى للعمل الفنى أو وظيفته أن يخدم الأخلاق فى المجتمع أو يخدم الحياة الاجتماعية ؟ وهل الحكم عليه من هذين الجانبين يدخل فى القيمة الجمالية أو أن هذه معايير خارجة عن طبيعة الفن كما نحكم على مثلث متساوى الأضلاع بأنه أخلاقى أو غير أخلاقى ؟ وما مصدر اللذة والنشوة فى الفن وهل مرجع ذلك إلى الشكل والصورة أو إلى المضمون والمحتوى أو إليهما معا ؟ وهل توجد علاقة بين الإحساس بالجمال والفراغ الجنسية ، أو أنه إدراك عقلى خالص أو قل صبرى يعود إلى الاستغراق فى العمل الفنى استغراقًا ينمحي فيه الشعور بالفردية ؟ وهل من حق باحث فى أثناء عرضه لقصائد شاعر أن ينثرها ، وهل ذلك عمل جيد أو أنه إفساد للقصائد وتشويه لصورتها ، لأنها تتحول أكوامًا من النثر بعد أن كانت قصائد ذات أوزان وقواف ولحان وأنغام ؟ ومن الصعب أن يجرى شخص فى نثره روح الموسيقى الشعرية إلا إذا كان أديبًا ممتازًا ، وكان شيئًا مهمًا لا بد أن يسقط فى نثر الشعر أو قل فى ترجمته إلى نثر ، تسقط منه موسيقاه ، وهى الركن المهم فى حقائقه وخصائصه الفنية الجمالية .

ويلتفت الباحث الأدبى من خلال قراءته للدراسات التأثيرية إلى ما ينبغي عليه من تغذية ذوقه وإعداده للحكم البصير على النماذج الأدبية بحيث تكون انطباعاتها عنها انطباعات سليمة . وهو بدون شك فى حاجة إلى رفاقة فى المشاعر والحواس ، حتى يتنوق بدقة ما يقرأ ، وكما أن الناس فى تلوقهم للطعوم يختلفون فى درجات تلوقهم ؛ كذلك الباحثون فى الأدب . وإذا كان تلوق لون من الطعام أو الشراب

يتوقف على كثرة المران واتساع الخبرة، فأولى أن يكون ذلك في ألوان الأدب المعنوية وألا يصبح لباحث في الأدب ذوق رفيع إلا بعد ممارسة مطردة لفهم آثار الأدباء، وبعد مران طويل على تذوق القطع الأدبية وفحصها فحصاً متكرراً يطول فيه التأمل والتدبر. ومن المؤكد أن خصائص الأثر الفني التي تجعل منه شيئاً رائعاً ليست من الظهور بحيث لا تخفى على أحد، بل هي دائماً كأنما يحجبها نقاب خفيف، حتى إذا دنا منها ذوق أصيل تكشفَتْ له دون أى حجاب. وهذا الذوق لا يحدث لصاحبه فجأة بل لا بد له من تدريب على معرفة النسق الجمالى، لا في أثر فنى أو آثار فنية قليلة وإنما في آثار فنية كثيرة يقارن بينها، ويستخلص خصائصها، ويعرف نوع كل خاصة ودرجتها، بحيث يصبح خبيراً لا يدخل عليه أى زيف، وبحيث يميز دائماً بين الجمال السامى والجمال الذى يهبط عنه درجة أو درجات، فلا يغره مثلاً بريق في ألوان بديع على نحو ما يلقانا في الأزمنة المتأخرة للأدب العربى الوسيط، وإلا حكم على نفسه بأن ذوقه غير سليم أو غير مرهف. ولا بد أن نعرف بأن أصحاب الأدواق السليمة ناهون، وهم الذين يستطيعون الاستحسان والاستهجان بحق، وهم ذوو الأمزجة الصافية والحساسية القوية والبصائر النافذة الذين يدركون في وضوح المحاسن والمساوئ والسمات الفنية البديعة.

وإذا كانت الدراسات التأثيرية من شأنها أن تعمق في الباحث الأدبى تلوثاته التأثرية وانطباعاته الذاتية فإن الدراسات الموضوعية من شأنها أن تعمق فيه صلته بالتراث الماضى بحيث يحس في قوة تيار الأصول الفنية الموروثة وما يرتبط بها من تقاليد، فليس في الأدب ما ينشأ فجأة ولا ما ينشأ تلقائياً، بل الأدب في كل آثاره يضرب بجذور عميقة في الماضى البعيد. ولئن يتكامل عمل مؤرخ الأدب، ومثله الناقد، بدون معرفة هذه الجذور ونموها على مر التاريخ، فهو لا بد من أن ينحدر معها على نحو ما ينحدر الجغرافى مع نهر كبير من الأنهار من منبعه إلى مصبه، ولا بد أن يتعرف على ما أصابها من تطور من زمن إلى زمن، حتى يمكن أن يتصور الطبقة الأدبية الجديدة في وضوح، وبذلك يضم الباحث الأدبى، ومثله الناقد، إلى خبرته خبرة عصور وأجيال سابقة. ولا بد له مع ذلك من القدرة على التحليل اللغوى والنحوى والبلاغى للتصوص الأدبية، ولقدماثنا كما للغريين

المعاصرين بحوث لغوية ونحوية وبلاغية رائعة من شأنها أن تمكن الباحث الأدبي من الحكم الدقيق على الآثار الأدبية التي يدرسها . وارجع مثلاً إلى معجم مثل لسان العرب فستجده يجمع المعاني الحسية للكلمة ثم يعرض المعاني الذهنية . وأوسع من صنيعة عمل الراغب الأصبهاني في مفردات القرآن إذ يتبعها تتبعاً مستقصياً في الذكر الحكيم ، ويصور معانيها جميعاً تصويراً مضبوطاً محكمًا ، بحيث لا يند عنها معنى للكلمة في القرآن الكريم ، وبحيث يملأ نفس قارئه إعجاباً متصلاً . وكان حريّاً بشرّاح الشعر أن يقتلوا بصنيع الراغب ويضعوا معاجم لكبار الشعراء على الأقل مثل أبي تمام والمتنبي وأبي العلاء وكأنما تركوا ذلك للباحث الأدبي الحديث . ومنذ سيويه وكتابه المشهور تزخر كتب النحو الكبيرة بمباحث أسلوبية تناول وجوهاً شتى من خصائص التعبير ، ومن يرجع إلى الكتاب المذكور ومراجعات سيويه للخليل فيه وأسئلته له عن الفروق بين العبارات وتوجيهاته الدكية الدالة على نفاذ البصيرة يرى في وضوح كيف استسلمت له تلك الفروق بأزمته ، بحيث لا يتعلم قارئ الكتاب منه النحو فقط بل يتعلم بجانبه أيضاً الخصائص التعبيرية بدقائقها في العربية . وما زالت هذه الخصائص تنمو في كتابات النحاة حتى استطاع عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس الهجري أن يسوّى منها نظريته المعروفة باسم علم المعاني أحد علوم البلاغة الثلاثة ، وهو في واقع علم يتناول خصائص التعبيرات النحوية من الوجهة الجمالية ، ولذلك جعله العلماء أحد علوم البلاغة العربية لما يوضح من أسرار الجمال في التعبير وخفاياه التي مكّنت عبد القاهر أن يجعل منها علماً له مصطلحاته وله مشخصاته التعبيرية . ولا بد للباحث الأدبي بجانب ما يتزود به من التحليلات النحوية واللغوية أن يتزود أيضاً من التحليلات البلاغية وخاصة ما اتصل منها بالصور البيانية وشُعَبِها وفروعها الخيالية الكثيرة ، ليستطيع التعرف على رواسيها القائمة على حافة التيار التاريخي للأدب وعلى الأخرى التي يبتكرها الشاعر ابتكاراً محتكماً إلى إرادته الفنية .

وأوضح من كل ما سبق أن الباحث الأدبي الحديث ينبغي أن يستضيء في عمله بكل المناهج والدراسات السابقة ، إذ لا يكفي منهج واحد ولا دراسة واحدة لكي ينهض بعمله على الوجه الأكمل ، بل لا بد أن يستعين بها جميعاً ، حتى يمكن

أن يضطلع ببحث أدبي قيم . ولعل في تعددها ما يشهد بأن الآثار الأدبية كنوز حافلة بمجوانب وفيرة ، وأيضاً لعل في تعددها ما يشهد بأن منهجاً واحداً لا يفي غناء تاماً في البحوث الأدبية ، فلا بد أن يتحول عقل الباحث إلى ما يشبه مرآة تعكس أضواء كل تلك المناهج ، فهي تعكس فكرة الفردية والأصالة والمدرسة أو الفصيلة الأدبية وأفكار البيئة والعصر والظروف والتطور التاريخي والحاجات الاقتصادية للمجتمع والتزام الأديب ومدى تمثله لمجتمعه ، ورواسب اللاشعور الفردي واللاشعور الجمعي وعناصر الجمال الكلي للتعبير وموسيقاه ، كما تعكس انطباعات الباحث الممتعة وصلة الأديب بالتراث الفني وأيضاً تعكس تحديات لغوية ونحوية وبلاغية دقيقة. ولعل في ذلك ما يدل بوضوح على حاجة الباحث الأدبي لكل هذه الدراسات والمناهج وتطبيقاتها في الغرب والشرق ، وأنها لا بد أن تتحول نصب عينيها إلى ما يشبه منارات ضخمة تهديه السبيل . وما أشبه البحث الأدبي في ذلك بعلم المنطق فكما أن هذا العلم المتصل بقواعد الفكر عالمي مشترك بين الناس في كل اللغات وكل الأمم كذلك البحث الأدبي عالمي بدوره ، ويفتقر الباحث فيه إلى معرفة كل ما اكتشفه الإنسان عن عالم الشعور ، سواء أكان شرقياً أم غربياً ، لأن قواعده وقوانينه الكلية واحدة وإن اختلفت في الجزئيات والتفاصيل ، ويدل على ذلك أن كل ما نهض به الغربيون القدماء والمحدثون ، وكذلك العرب في القديم والحديث إنما يروا به شيطان دائماً هما التوضيح والتقويم ، توضيح الأثر الأدبي توضيحاً تاماً يشمل كل خصائصه وكل معانيه ، وتقويمه أيضاً تقويماً سليماً بمعايير سليمة . والباحث الأدبي لذلك يستعين بكل ما وضع الدارسون للأدب من مناهج ، لأنها لا تملأ هذين الطرفين ، وهو بعد ذلك يحاول أن يستثمر تلك المناهج في بحوثه الخاصة ، ويضيف إليها من جهوده العلمية الغزيرة ومن انطباعاته الشخصية ما يجعلنا نشعر حين نقرأه بتناغم لمقولتنا وقلوبنا ، متاع هنيء .

الفصل الثالث

الأصول

١

بين التوثيق والتحقق

معروف أنه لم يكن لدى العرب قبل الإسلام كتاب مدون ، وأن القرآن الكريم أول كتاب لهم أنزله الله على رسوله صلى الله عليه وسلم في ثلاث وعشرين سنة ، وقد دونه أبو بكر في مصحف واحد ، ثم دونه عثمان في مصحفه المشهور ، وأرسل منه نسخا إلى الأمصار ، غير أن تلاوته ظلت الأساس في تداوله منذ عهد الرسول - عليه السلام - إلى اليوم ، يأخذها جيل عن جيل بالسند المتواتر عن الرسول ، سند لا يرق إليه أى شك في حرف أو حركة .

وكان عمر قد استشار الصحابة في كتابة الحديث النبوي ، فأشار عليه عامتهم بذلك ، ولبت شهراً يستخير الله فيما يصنع ، ثم أصبح يوماً وقد عزم الله له ، فقال للصحابة : « إني كنت قد ذكرت لكم من كتابة الحديث ما قد علمتم ، ثم تذكرت ، فإذا أناس من أهل الكتاب من قبلكم كتبوا مع كتاب الله كتباً ، فأكتبوا عليها وتركوا كتاب الله ، وإني والله لا أئیسُ كتاب الله بشيء » . وظل الحديث بعده لا يدون تدويناً عاماً حتى أوائل القرن الثاني للهجرة ، إذ نرى جماعة تنصدى لتدوينه ، في مقدمتها ابن شهاب الزهري المتوفى سنة ١٢٤ ، وتواتت من حيثئذ مدوناته ، غير أن الرواية الشفوية ظلت الأساس في نقله ، للتوثق من صدق الراوي أو الرواة ، وحتى لا يخلط شيء من تصحيف أو تحريف . وهذا هو السبب في أن كل حديث لا بد أن يُشَفَّحَ بسند من الرواة ، وكأنهم شهود على صحته وصلته .

وقد أخذت توجد منذ القرن الأول الهجرى بعض مدونات فى المغازى والأمثال والأخبار والأنساب والأشعار والفقه والتشريع ، غير أنه غلبت عليها جميعاً فكرة الرواية والنقل الشفوى ، إذ كانت أدوات الكتابة عند العرب لا تزال صعبة ، فهم يكتبون فى الرقاق أو الجلود وفى ورق البردى ، وكلاهما ثمنه باهظ ، ومن الصعب أن يمتلكهما الأشخاص العاديين . ومن أجل ذلك كان من الخطأ أن يقال إنه بدأت حيثذة حركة تدوين للمعارف عند العرب بالمعنى الصحيح لكلمة تدوين ، إنما يتأخر ذلك إلى أوائل العصر العباسى حين عرف العرب صناعة الورق الصينى ، وسرعان ما أقاموا له مصنعاً فى بغداد لعهد الرشيد . فانتشر الورق ورخص سعره وازدهرت حركة تدوين واسعة ، ومع ازدهارها ظلت الرواية مسيطرة أماداً طويلة على نقل ضروب المعرفة فى الفقه وفى اللغة وفى الأدب وفى التاريخ .

ولعل من الخير أن نضرب لذلك بعض الأمثلة توضح كيف كانت المصنفات تنقل بالرواية أكثر مما تنقل عن طريق التدوين ، ويكفى أن نذكر تاريخ الطبرى الممتد حتى سنة ٣٠٢ للهجرة فإن كل خبر فيه ينقل عن رواية ، وقد تعدد طرق الرواية أو قل كثيراً ما تعدد ليقارن القارئ ويشدّس بنفسه ويعرف مدى صدق الخبر وصحته . ونتج عن التمسك بالرواية أن بعض الكتب اتخذ صوراً متعددة حسب الرواة ، فراو يوجز وراو يطيل ، وراو لا يتعدى ما سمع وراو يضيف ، ويوضح ذلك بعض ما نُسب للأصمعى من كتب مثل كتاب « فحولة الشعراء » الذى حققه ونشره « هفتر » فى مفتحه أن ابن دريد يرويه عن أبى حاتم السجستاني عن الأصمعى ، ويذكر أبو حاتم فى مستهله أنه كان يسأل الأصمعى أستاذه عن الشعراء ويحييه ، ويطرّد ذلك فى الكتاب بحيث يتضح أنه طائفة من الأسئلة والأجوبة بين الأستاذ وتلميذه ، وأنه من الخطأ أن يقال إنه من تأليف الأصمعى أو من عمله ، إذ هو من عمل تلميذه السجستاني . ونشر « هفتر » للأصمعى أيضاً كتاب الإبل من روايتين إحداهما ضعف الأخرى مما يقطع بأن أحد الرواة أضاف إليه إضافات كثيرة بلغت نحو حجمه الأصيل . ونشر له « هفتر » كتاب خلق الإنسان ، ويذكر التبريزى فى شرحه على الحماسة أن له روايات كثيرة يختلف بعضها عن بعض . ومن يرجع إلى كتاب « طبقات الشعراء » لابن سلام

المتوفى سنة ٢٣١ هـ في فاتحته هذا السند : « قال أبو محمد : أخبرنا أبو طاهر محمد بن أحمد بن عبيد الله بن نصر بن بيجر القاضي ، قال : أخبرنا أبو خليفة الفضل بن الحباب الجُمَحِّي ، قال : أخبرنا أبو عبد الله محمد بن سلام الجُمَحِّي ، وإذا تصفحنا كتاب الفهرست لابن النديم وجدناه ينصُّ على أن لابن سلام كتابين هما كتاب طبقات الشعراء الجاهليين ، وكتاب طبقات الشعراء الإسلاميين ، وينصُّ أيضاً على أن لأبي خليفة كتاباً يسمى كتاب طبقات الشعراء الجاهليين . وفي ذلك ما يدل على أن الكتاب بصورته التي في أيدينا ليس من عمل ابن سلام إنما هو من عمل تلميذه وراويته وابن أخته أبي خليفة الفضل بن الحباب ، فهو الذي أخرجه في صورته الأخيرة ، ولذلك اضطرب ابن النديم في نسبته إليه أو إلى خاله ، ويمكن أن يكون ابن سلام ألَّف كتابين كتاباً في طبقات الشعراء الجاهليين ، وكتاباً في طبقات الشعراء الإسلاميين ، وأخرجهما ابن أخته في كتاب واحد .

وإذا رجعنا إلى كتاب « الموطأ » في الفقه والحديث للإمام مالك بن أنس صاحب المذهب الفقهي المعروف باسمه ، والمتوفى سنة ١٧٩ للهجرة وجدنا رواياته ، كما قال الزرقاني شارحه في مقلته ، تتعدد تعدُّداً واسعاً ، وسرُّ ذلك أن مالكاً كان كلما أملى الكتاب أصلح فيه ونسَّق في أبوابه ، فاختلَفت روايات الكتاب باختلاف الزمن الذي أملى فيه ، ولاحظ ذلك القدماء فنصَّوا مثلاً على أن رواية أبي مصعب الزهري تحمل مائة حديث نبوي لا توجد في سواها من الروايات . وبقيت إلى اليوم روايتان مشهورتان للكتاب : رواية محمد بن الحسن الشيباني صاحب الإمام أبي حنيفة المتوفى سنة ١٨٩ وفيها بعض أقوال له أضافها إلى الكتاب ، ثم رواية يحيى ابن يحيى الليثي ناشر المذهب المالكي في الأندلس والمتوفى سنة ٢٣٤ ، وفي روايته زيادات كثيرة بالقياس إلى رواية الشيباني ، وترتيب الأبواب وعلود الأحاديث مختلف . وقد لا يروى الكتاب تلاميذ مصنفه المباشرين ، أو قل لا يؤخذ عنهم ، إنما يؤخذ عن رواة متأخرين ، مما يحمل على الظن بأنهم هم الذين صنفوه ونسبوه إلى الأستاذ القديم ، وما يصور ذلك مستند أبي حنيفة لإمام المذهب الحنفي المتوفى سنة ١٥٠ للهجرة ، فإن له روايات كثيرة أقدمها رواية تنسب إلى تلميذه أبي يوسف

وهي مطبوعة بمصر ، ونجد له بعد ذلك روايات متعددة تُنسبُ إلى رواية من القرنين الثالث والرابع وآخرين من القرن الخامس . ويبدو أن فقهاء المذهب الحنفي المتأخرين هم الذين جمعوا أحاديث هذا المسند من كتب الفقه المؤلفة على مناهجهم وأضافوها إلى الإمام الكبير ، حتى إذا كنا في القرن السابع الهجري وجدنا محمد بن محمود الخوارزمي يُخْرِج هذا المسند معتمداً على خمس عشرة نسخة تمثل خمس عشرة رواية أو خمسة عشر طريقاً من الأسانيد التي روت الكتاب عن أبي حنيفة أو قل أضافته إليه .

ومنذ أول الأمر عني أصحاب الحديث النبوي بصحته وصدقه ، وخاصة أنه تأخر في تدوينه ، وأنه ظل يُروى على مدى الأجيال ، مما عرضه لوضع كثير ، ويبدو أنه ظهر شيء من هذا الوضع في عهد الرسول - صلى الله عليه وسلم - مما جعله يقول : « من كذب على متعمداً فليتبوأ مقعده من النار » . وكان عمر بن بكر رواية الحديث ، فكان إذا روى شخص حديثاً طلب شاهداً منه يؤثقه . ويذهب عمر ويترك الخلفاء للناس رواية الحديث فتتسع وتتضخم ، ويستخدمه أصحاب السياسة والأهواء ، فيُدخلون عليه كثيراً من الوضع ، يصنع ذلك أحياناً بعض الطوائف السياسية وبعض الشعوبية وأصحاب الملل والنحل من مرجئة وقدرية وغير قدرية ومرجئة ، إذ كانوا - فيما يقال - إذا جلدوا حديثاً يدمم فكرتهم جاءوا به ، وإن لم يجلدوا وضعوا هم بعض أحاديث تؤيد دعوتهم ، وحتى القصص والوعاظ توسعوا أحياناً في وضع الأحاديث متزيدين فيها لأغراض أخلاقية وتهليلية على نحو ما يلاحظ ذلك ابن الجوزي في كتابه « القصص والمذكرين » ولا شك في أنهم هم الذين توسعوا في قصص المهمل والدجال والمسيح ، وقد تعرض لما ابن خلدون في مقدمته ونقد أسانيد أحاديثها نقداً واسعاً ، وأفرد السبوطي للقصص كتاباً خاصاً سماه « تحذير الخواص من أكاذيب القصص » وهو مطبوع . ومعروف أنه أُلّف في الأحاديث الموضوعة كتاباً سماه « اللآلئ المصنوعة » ، وفيه يعرض كثيراً من هذه اللآلئ للزيف في فضائل القرآن وفي الترغيب والترهيب وفي الأطعمة وفي الطب .

وقد دفع ذلك المحققين من قديم إلى التوثق في رواية الحديث من الرواة الذين

يحملونه ، فلدوسوم ووزنهم بمعايير سليمة ، ورفضوا كل حديث تشوب سيرة صاحبه شائبة في دين أو خلق أو علة أو أمانة ، وبخسوا رواياتهم ، ورفضوا من كثر خطؤه أو من كثرت مخالفته الرواة الثقات ، ورفضوا ما خالف الدين ونصوص القرآن ، وليس هناك كتاب مهم في الحديث إلا أخضعوه لنقد واسع . وبذلك حفظوا للحديث النبوي نقاه وصحته وصلقه ، متوسلين إلى ذلك بتوثيق واسع لرجالهم ورواته وتحقيق دقيق لنصوصه وكتبه . ويكفي أن نرجع مثلاً إلى البخاري لئلا نرى الشروط التي وضعها للتوثيق من صحة الأحاديث التي يرويها في صحيحه ، فقد اشترط على نفسه ألا يروي من الأحاديث إلا الصحيح وهو ما اتصل بإسناده من الراوي الأخير إلى النبي صلى الله عليه وسلم ، وكان حَسْبَكَهُ عدولاً ضابطين عُرِفوا بالحفظ وسلامة الذهن وصحة الاعتقاد . وليس ذلك كل ما اشترطه فقد اشترط في الراوي أن يكون قد ثبت لقاءه لمن روى عنه الحديث ولو لقاء واحداً . فلم يكتفِ البخاري بالمعاصرة ، بل طلب المشافهة تحريزاً في صحة الرواية وتوثيقاً شديداً . وقسم الرواة على هذا الأساس درجات ، فهم يختلفون بحسب ملازمتهم لمن يروون عنهم ، أو قل هم ينقسمون طبقات : طبقة أولى وهم من يلازمون حامل الحديث أو المحدث في السفر والحضر ، وطبقة ثانية وهم من يلازمونه مدة قصيرة ، ثم تأتي بعد ذلك طبقات للرواة أو درجات ، واشترط أن يكون رواته من رجال الطبقة الأولى . وقد يروي عن رجال الطبقة الثانية ، ولكن في التعليقات على بعض الأحاديث ، لا في رواية أحاديث مستقلة .

وهذا التوثيق لرواة الحديث تبعه توثيق مماثل لرواية كتبه وصحة نقلها عن مصنفها سنعرض له في غير هذا الموضع ، إنما نشير هنا إلى أن عملاً ضخماً من التوثيق العلمي أخذ يحوط رواية الحديث منذ القديم بسياسات متينة من الصحة والدقة . وقد رافقه تحقيق واسع في صحة رواية النص ، مشرطين لكل مخطوطة تحمله مقابلاتها أو معارضتها على أصل لها وثيق ، وكأنا ننبههم إلى ذلك منذ أول الأمر عَرَضُ الرسول القرآن على جبريل مرة في كل سنة ، حتى إذا كانت السنة الأخيرة عَرَضَهُ عليه مرتين . ونجد عُرُوة بن الزبير في القرن الأول للهجرة يقول لابنه هشام وقد كتب عن بعض الصحف أعرَضْتُ كتابك على أصل صحيح ؟ ويحييه :

لا ، فيعجب منه ويقول له : لم تكتب ! . وتصبح هذه المعارضة على الأصول الوثيقة عملاً متعيناً لا في كتب الفقه والأدب واللغة فحسب ، بل أيضاً في جميع المصنفات حتى المصنفات المترجمة ، وكأنما مرى هذا العمل إلى المترجمين من المحدثين وغيرهم على نحو ما يذكر حنين بن إسحاق المترجم المشهور لعهد المأمون والمعتصم والمتوكل إذ يقول : إنه كان يجمع من الكتاب الذي يحاول ترجمته عدة نسخ ويقابل بينها ، حتى تصح له منها نسخة يتخذها أساس ترجمته . وعلى نحو ما عُنوا في تحقيق الكتاب بالمعارضة عُنوا بتصحيحه وضبط نصوصه ، وعَيَّنوا المكتبات التي تحتفظ به والرواة الثقات الذين حملوه أو نقلوه إلى الأجيال التالية . ووازنوا كما قلنا بين روايات الكتاب الواحد على نحو ما مر بنا في « الموطأ » وزاهم يدرسون أحاديثه ويلاحظون أن بينها أحاديث مرسله وهي ما سقط منها سند الصحابي ، ومنقطعة وهي ما سقط من سندها راو أو أكثر ، وبلاغات وهي التي يقول فيها مالك بلغني أو يقول : عن الثقة . وليس معنى ذلك أن مالكاً لم يكن يلتفت في رواية الأحاديث النبوية ، وإنما معناه أنه كان مشغولاً بالفقه وأحكامه ، مما جعله يُعَسِّنِي بنص الحديث ومَعْنَهُ أكثر من عنايته بسنده ، وقد استطاع ابن عبد البر محدث الأندلس وحافظها في القرن الخامس الهجري أن يصل أسناد كل هذه الأحاديث عند مالك فيما عدا أربعة منها فحسب . ويكفي أن يكون مالك رواها لتكون صحيحة منتهى الصحة . وبالمثل عُنِي أئمة الحديث بتحقيق أمهاته مثل صحيح البخاري وسند ابن حنبل وغيرهما من أصوله ، حتى لزمهم أحياناً يولفون كتباً في دراستها ونقد بعضها أو بعض من جاء فيها من الرجال ، كل ذلك بقصد التحري الشديد . وكانوا لا يزالون يقابلون بين الروايات وينصون على ما قد يكون زيد على نصوص الكتاب أو دخله من إضافات .

وهاتان الصورتان من التحقيق والتوثيق نلتى بهما في رواية الأشعار والأخبار القديمة ، فقد ظلت الأخبار والأشعار تُروى شفاهاً في العصر الإسلامي ولم يلبس منهما إلا قليل ، بحيث كانت الوسيلة الحقيقية لنقلهما طوال هذا العصر المشافهة والسماع ، حتى إذا كان العصر العباسي أخذت تنشأ طبقة واسعة أو قل طبقات متتالية من الرواة كانوا يلوّثون الأخبار والأشعار ، ولكن ظل الاعتماد الأسامي

على الرواية ، فالأستاذ يُمنى والتلاميذ يسمعون ويكتبون ما يسمعون ، ويخلفه تلميذ ، يملئ ما سمعه منه ، أو يملئ مصنفًا جديدًا ، وعنه يأخذ التلاميذ . ويحدث هذا جيلا بعد جيل أو دورة بعد دورة ، فالكتاب موجود ولكن ليس هو أساس الأخذ والنقل إنما الأساس السماع مشافهة من جِلَّة العلماء في اللغة والأدب والأخبار أو التاريخ . ويجمع العالم عادة بين هذا كله ، فهو يروى مثلا الشعر الجاهلي ويضيف إليه كثيرا من الأخبار عن الجاهلية وأيامها ويشرح بعض الألفاظ الغريبة ويفسر أحيانا ظروف القصيدة التاريخية ، والتلاميذ يسمعون ويقبلون ، وكان بعض العلماء يتدخلون مُلمِّين ، يكتبون مصنفاتهم وقد يملونها على الناس .

وكان هؤلاء العلماء جميعًا — في بادئ الأمر — يستقون الأخبار والأشعار من القبائل العربية ، وكانوا يرحلون إليها في مواطنها بنجد ، ليأخذوا روايتهم من ينابيعها الأصلية . وكان قد هاجر من البدو كثيرون إلى البصرة والكوفة وبغداد ، فكانوا يرفدون هؤلاء العلماء بما يريدون من مادة شعرية وأخبارية غزيرة . ولا نكاد نتقدم في العصر العباسي حتى يتوسَّع على الشعر وروايته رواة كثيرون ، وكان من بينهم وضاعون يضربون الأشعار ، كما يضرب الصيافرة الحاذقون النقود . وكان ذلك دافعا لأن يُدرَّس رجال الرواية اللغوية والأدبية على نحو ما درَّس رجال الحديث ، وأن تُوضَّح لهم موازين تقيس صدقهم وكذبهم وأن يُنصَّ على ما أدخلوا من زيف كثير . وبذلك نشأت في رواية الشعر واللغة حركة واسعة من التوثيق للرواة ، كما نشأت حركة مقابلة من تحقيق النصوص والتعرف على ما حدث في أمهاتها من زيادة ونقص ، مما سنعرض له عما قليل . وحدث تحقيق مهم وخاصة في الأشعار ، هو ضبطها وشرحها ، وقد عدَّ دوا الشروح ، فتارة يعنون بالشرح التاريخي وما يتصل به من الأحداث والأيام والأنساب على نحو ما صنع أبو عبيدة في شرح المفضليات ، وتارة يعنون بالشرح اللغوي على نحو ما يتضح عند الأصمعي في شرحه لديوان رؤبة وغيره من الدواوين ، وكانوا يضيفون إلى ذلك أحيانا ملاحظات نحوية وصرفية ، حتى يوضحوا بعض الصيغ المشككة . وأخذت هذه الشروح تنسج على مر الزمن على نحو ما يلاحظ مثلا في شرح التبريزي على حماسة أبي تمام . وهي تحمل كثيرا من التراجم والمعارف اللغوية والنحوية والتاريخية . وقد نهض

رواة الشعر وعلماءه بتحقيق واسع في نسبته إلى أصحابه ، فتارة يراجعون دواوينه وتارة يعرضونه على الأحداث أو التاريخ وأعلامه ليتبينوا صحبته من زائفه وسلميه من سقيم ، وقاموا بمراجعات كثيرة لألفاظه ، ليوضحوا ما دخل عليه أحياناً من تصحيف وتحريف .

٢

توثيق رواية الحديث وأصوله

لحديث النبى المتزلة الثانية بعد القرآن الكريم فى تشريع الإسلام ، وهى منزلة كان من الطبيعى أن تجعل المسلمين منذ عهد الرسول عليه السلام يهتمون — كما قدمنا — بروايته اهتماماً بالغاً ، وكان الصحابة المدد الذى لا ينضب للحكاية ، حتى إذا ذهبوا خلفهم التابعون يحكون منه ماسمعه عنهم ، وظل ينتقل من جيل إلى جيل أو قل من ألسنة جيل إلى ألسنة جيل حتى اليوم . وطبيعى أن يسمّى حديثاً لأنه يعتمد على النقل الشفوى أو المشافهة ، ويسمى أيضاً سُنَّةً ، وهى فى اللغة العادة ، وكأنها قصرت على العادة المقدسة التى رُويت عن الرسول قولاً أو فعلاً أو تقريراً .

وقد حضّ الرسول عليه السلام على رواية أحاديثه ، فقال : « اللهم ارحم خلفائى » فسئل من خلفاءه ؟ فقال : « الذين يروون أحاديثى ويعلمونها الناس » وفى خطبة حجة الوداع : « نصر الله امرأ جمع مقالى فحفظها ووعاها وأدّاها ، فربّ حامل فقه إلى من هو أفقه منه » . وقد أقبل المسلمون إقبالاً منقطع النظير على رواية الحديث ، وكان بعض الصحابة والتابعين يلوّنون منه بعض صحف ، ولكنه ظل — كما أسلفنا — لا يلوّن تلويحاً عاماً إلا فى أوائل القرن الثانى الهجرى ، ومع هذا التلوّن الذى استمر منذ هذا التاريخ تمسكوا بروايته ، حفاظاً على دقة نقله ، ولذلك كان يلقانا دائماً فيه بأوّه الأولى ثم من رَوّاه عنه طبقة بعد طبقة . ويسمى ذلك كما مرّ بناسد الحديث ، وأخذ هذا السند يتسع ويتضخم مع مر الزمن بعامل طول المسافة بين المحدث الأخير ومن ينقل عنهم الحديث إلى أن يرقّع إلى الرسول

الكریم . وكان تأخر تدوينه واعتماده الدائم على الرواية سبباً في أن يدخل فيه منحول أو بعض منحوالات ، كما أشرنا إلى ذلك آنفاً ، وتصدى لذلك علماء الحديث الأبرار فصصّوه من كل شائبة وأخرجوا منه كل زيف ، باذلين في ذلك جهوداً علمية هائلة ، تارة تتناول السند ورجاله وتارة تتناول المتن ومادته ، بل لقد وضعوا في ذلك علوماً كعلم الرجال وعلم الجرح والتعديل وعلم علل الحديث وعلم مصطلحاته أو مصطلحه .

وكل هذه العلوم إنما أريد بها توثيق الحديث والتعرف على رواته ، أما علم الرجال فيُراد به معرفة رواة الحديث وكل ما يتصل بسيرتهم وبأحوالهم وبأشخاصهم وبوفياتهم ، وسنعرض لذلك في حديثنا عن نقد القلماء للمصادر ، ونشير هنا إلى أن هذا العلم يفيد في معرفة الأسماء المشتبهة ، فمن ذلك أن نجد الخليل بن أحمد اسماً أو علمكاً لستة أشخاص : أستاذ سيبويه المشهور ، وأبي بشر المزني البصري ، واسم راو من أصبهان ، واسم أبي سعيد السجزي ، وأبي سعيد البستي القاضي ، وأبي سعيد البستي الشافعي . ومن ذلك أن نجد اسم أبي بكر علمكاً لراويين متعاصرين بالمدينة لأواخر القرن الأول للهجرة ، وهما أبو بكر بن عبد الرحمن أحد الفقهاء السبعة المشهورين ، وأبو بكر بن حزم الذي أمره عمر بن عبد العزيز بتدوين الحديث النبوي . وأما علم الجرح والتعديل فيبحث في حقيقة الرواة وصدقهم وكذبهم وسنعرض لذلك في غير هذا الموضع . وعلم العلل يبحث في الأسباب الخفية التي تقدر في صحة الحديث ، ومن أشهر كتبه كتاب الدارقطني ، ومنه نعرف أن من المعلن الحديث الذي يتنفرد به راو مخالفًا به غيره ، مع تجمع قرائن تدل على علة فيه كسقوط بعض رجاله أو رواته ، ومثله الحديث الذي لم يثبت سماع راويه الثقة من حامله الأصلي ، ونحو ذلك من علل كثيرة أفردت لها المصنفات الجلية . أما علم مصطلح الحديث فيناقش مدى صحة الحديث وقوته وتوسطه بين القوة والضعف ، والحديث بذلك ينقسم إلى ثلاثة أقسام كبرى : قسم يسمى بالصحيح لا يرقى إليه شك وهو ما رواه العدل الضابط عن العدل الضابط إلى أن يتصل بلفظ الرسول عليه السلام ، ومنه المتواتر الذي رواه جماعة يحيل العقل كما تحيل العادة تواترهم على الكذب ، ومنه المشهور وهو ما تشرك فيه جماعة عن شيخ ثقة ،

ومنه الغريب الذى ينفرد بروايته أحد الثقات ، ومنه العزيز أى القوى لتداوله بين كثيرين . وخير كتبه وأعلامها صحيح البخارى وصحيح مسلم . وقسم ثان من الحديث يسمى بالحسن ، ورواته عادة يعرفون بالصدق والأمانة ولكنهم أقل رتبة من رواية الحديث الصحيح ، إما لأن من بينهم مستورين لم تتحقق أهليتهم أو قاصرين فى الحفظ والإتقان ، وخير الكتب التى تتضمن أحاديث من هذا النوع الذى ينزل درجة عن النوع السابق مُسْتَنْزَهِ الرَمْلَى وصن أبى داود ، وقسم ثالث هو الحديث الضعيف ، ومنه المُرْسَلُ وهو ما سقط منه الصحابى ، والمنقطع وهو ما سقط من سنده أحد الرواة ، والمُعْضِلُ وهو ما سقط منه راويان فأكثر ، والمُدْلَسُ وهو ما رواه شخص عن آخر لم يلقه أو لم يعاصره ، والمعلل وهو ما تدخله علة تقدح فى صحته ، والمنكر والمتروك إلى غير ذلك من ألقاب وضعها المحدثون لتصوير درجة ضعفه . أما الموضوع فلا يسمى حديثاً أصلاً إلا عند واضعه إن صح هذا الاستثناء .

ومن يرجع إلى كتب الحديث وأهله تروعه الدقة الشديدة فى روايته والحذر البالغ فى الأخذ عن روايته ، وكأنهم على مر العصور يُشبهون مدينة ، يتعارف أهلها جميعاً ، وأى أهل ؟ إنهم مئات ، بل آلاف ، وكل محدث أو حافظ كبير يعرفهم فرداً فرداً ، ويحفظ أسماءهم وأحاديثهم حفظاً متقناً ، بصور ذلك من بعض الوجوه ما يروى عن إسحاق بن راهويه المحدث الكبير المتوفى سنة ٢٣٨ من أنه كان يحفظ آلاف الأحاديث ، قال أبو داود الحفّاف تلميذه : « أُمِلْ عَلَيْنَا إِسْحَاقُ أَحَدُ عَشَرَ أَلْفَ حَدِيثٍ مِنْ حِفْظِهِ ، ثُمَّ قَرَأَهَا عَلَيْنَا فَمَا زَادَ حَرْفًا وَلَا نَقَصَ حَرْفًا » أما البخارى المتوفى سنة ٢٥٦ شيخ المحدثين وإمامهم فكان يحفظ سبعين ألف حديث بروايتها وأسانيدها لا يَمْحَرَمُ منها حرفاً . وعلى نحو ما يتعارف أهل المدينة الواحدة كان يتعارف المحدثون ورواة الحديث فى أطراف العالم الإسلامى تبارقاً تاماً دون سر أو حجاب إلا فى القليل النادر ، وبذلك ميزوا الثقات من الضعفاء والمتهمين ، ومضوا يتحرّون متنبهى التحرى ، فهم لا يهتمون إلا عن بَيِّنَةٍ ، وهم لا يقبلون من الراوى إلا بعد التوثيق الشديد . وإذا كانوا قد تصفحوا رواية الحديث تصفحاً دقيقاً واشتروا فيهم شروطاً كثيرة تركبهم ، فلأنهم اشتروا

شروطاً أكثر قسوة فيمن يعمدون للناس بحلوفهم ويوردون على أئمتهم أحاديث رسول الله عليه السلام ، وفي ذلك يقول التاج السبكي في كتابه « معيد النعم ومبيد النقم » : « إنما المحدث من عرف الأسانيد والعلل وأسماء الرجال والعالي من الأحاديث والنازل ، وحفظ مع ذلك جملة مستكثرة ، ومع الكتب الستة : صحيح البخاري وصحيح مسلم وسنن أبي داود وسنن النسائي وجامع الترمذي وسنن ابن ماجه ، ومُسْنَد ابن حنبل وسنن البيهقي ومُعْجَم الطَّبْرَانِي ، وضمَّ إلى هذا القدر ألف جزء من الأجزاء الحديثية . هذا أقل درجاته ، فإذا سمع ما ذكرناه وكتب الطبقات ، ودار على الشيوخ ، وتكلَّم في العلل والوفيات والأسانيد كان في أولى درجات المحدثين » ، وإذا كانت هذه أولى الدرجات فما بالنا بكبار الحفاظ وما كانوا يَحْضُرُون من ثقافة واسعة بالحديث ووجوه صحته وحسنه وضعفه وعلاه وطرقه ورواته .

وإذا كانوا قد اشتهروا في الحفاظ كل هذه الشروط فإنهم اشتهروا فيمن يروى حديثاً عنه أن يكون قد تحمله بطريقة من طرق ثمان ، هي السماع والقراءة والإجازة والمناولة والمكاتب والإعلام والوصية والوجادة . أما السماع فهو أعلى هذه الطرق ، ويراد به المشافهة التي تجعل التلميذ يقول : « سمعت » أو يقول « قال لنا » أو « حدثنا » أو « أخبرنا » أو « أنبأنا » أو « ذكر لنا فلان » . ويقول عبد الله بن وهب الفقيه المصري صاحب الإمام مالك : « إنما هي أربعة : إذا قلتُ "حدثني" فهو ما سمعته من العالم وحدي ، وإذا قلتُ "حدثنا" فهو ما سمعته مع الجماعة ، وإذا قلتُ "أخبرني" فهو ما قرأت على المحدث ، وإذا قلتُ "أخبرنا" فهو ما قُرئ على المحدث وأنا أسمع » . وكأنما أخذ مسلم في صحيحه بوجهة نظره ، إذ فَرَّق بين العبارتين « حدثنا » و « أخبرنا » فجعل الأولى لمن سمع والثانية لمن قرأ ، ومن تمام دقته أن ضبط اختلاف لفظ الرواة ، فيقول مثلاً : « حدثنا فلان وفلان واللفظ لفلان » وإذا كان هناك خلاف لفظي بين روايتين يذكره ، ومن مبالغته في التحري أن نراه يقول مثلاً : « حدثنا عبد الله بن مسلمة ، حدثنا سليمان يعني ابن بلال عن يحيى بن سعيد » فلم يُبيح لنفسه أن يقول حدثنا سليمان ابن بلال عن يحيى بن سعيد ، لأن نسبهما لم يذكر في روايته ، ولو نسبهما

مباشرة لكان معنى ذلك أن شيخه أخبره بنسبهما ، وهو ما لم يحدث . والقراءة هي قراءة التلميد على شيخه استظهاراً من صدره أو من كتاب ينظر فيه ، ويسمى صنيعه إذا كان ينظر في كتاب عَرَضاً ، وعادة يقول في مفتتح كتابه « قرأت على شيخى فلان وهو يسمع » إذا كان هو (القارئ) وإذا كان القارئ غيره يقول : « قرئ على شيخى فلان وهو يسمع وأنا كلك أسمع » وقد يقول : « حدثنا الشيخ قراءة عليه » أو « أخبرنا قراءة عليه » ولا بد أن يذكر لفظ القراءة حتى يميز هذه الصورة من التحمل عن صورة السماع . والإجازة إذن الشيخ لتلميذه برواية مسموعاته ، وعادة كانوا يكتبونها في نهاية مصنفاتهم ، وقد يُغردونها عنها ، وكأنها شهادة تُعطى للتلميذ دلالة على ثقة الأستاذ به ثقة عالية ، ومن أقدم الإجازات إجازة أبى بكر أحمد بن أبى خيثمة زهير بن حرب النسائى البغدادى لتلميذ ابن حنبل المتوفى سنة ٢٧٩ وهو من جلبة المحدثين ، وقد منحها أحد تلاميذه وهو أبو زكريا يحيى بن مسلمة ، وهى تضى على هذه الشاكلة : « قد أجزت لأبى زكريا يحيى بن مسلمة أن يروى عنى ما أحب من كتاب التاريخ الذى سمعته منى (يريد كتابه التاريخ الكبير فى تعديل رواة الحديث وتجريحهم) وأذنت له فى ذلك ولن أحب من أصحابه فإن أحب أن تكون الإجازة لأحد بعد هذا فأنا أجزت له ذلك بكتابى هذا . وكتب أحمد بن أبى خيثمة بيده فى شوال من سنة ست وسبعين ومائتين » . وتسمى هذه إجازة سماع وإذا كانت لإقراء نص فيها على أنها إجازة إقراء . وقد أخذت تتكاثر منذ القرن الخامس الهجرى فى جميع الكتب والمصنفات . وأحياناً يذكر الشيخ أسماء الذين سمعوا الكتاب فرداً فرداً من الرجال والنساء وقد يذكر مع بعض الأفراد ما سمعوه من الكتاب دلالة على ما فاتهم منه . ومن شأن هذه الإجازات أن تؤتى الكتب التى تحملها إلى أقصى حد . والمناولة نوعان : مقرونة بالإجازة وغير مقرونة ، أو قل مجردة منها ، والمقرونة تُعدّ أعلى أنواع الإجازة ، وهى أن يلغى الشيخ إلى تلميذه أصل سماعه أو نسخة مقابلة عليه ، ويقول له : هذا سماعى أو روايتى عن فلان فارّوه عنى ، أو أجزت لك روايتى عنى ، ثم يبقيه معه تليكاً أو ليسخه . ومن المناولة المقرونة أيضاً : أن يلغى إليه تلميذه سماعه منه ، فيتأمله ، وهو عارف متنبّه ثم يعيله إليه ، ويقول له : هو حديثى أو روايتى فارّوه عنى ، أو أجزت لك

روايته ، وسَمَّى بعض المحدثين ذلك عَرَضًا ، ومَرَّ بنا أن القراءة على الشيخ تسمى أيضًا عَرَضًا ، وإذن فهناك عَرَضَان : عَرَضُ المناولة وعَرَضُ القراءة . والنوع الثاني من المناولة هو المجردة ، وهي أن يناول الشيخ تلميذه كتابه مقتصرًا على قوله : هذا سماعى ، ولا يجوز للتلميذ حيثلأن يروى ما فى الكتاب عن الشيخ ، لأنه لم يقرن المناولة بالإجازة . وينبغى أو قل يَحْسَنُ فى المناولة أن يُنصَّ عليها فيقال مثلا : حدثنى فلان مناولة . واصطلح بعض المتأخرين على أن يقال فى المناولة « أنبأنى » وكان البيهقى يقول « أنبأنى إجازة » . والمكاتبه أن يكتب الشيخ مسموعه لغائب أو حاضر بخطه أو بأمره ، وكان يَكثُرُ ذلك بين العلماء والمحدثين فى العصور السالفة ، ومن هذا الباب الرسائل المتبادلة بينهم التى تحمل بعض الأحاديث كرسائل مالك والليث ابن سعد فقيه مصر فى عصره . وينبغى أن يُنصَّ المحدث فى هذا النوع من الأحاديث على « أن فلانًا كتب إلى » أو يقول مثلا : « حدثنى فلان مكاتبه أو كتابة ونحوه » ولا يجوز أن يقول حدثنا فلان وأخبرنا إطلاقًا بدون تقييد ، وجَوَّزه الليث بن سعد وجماعة . والإعلام أن يعلم الشيخ تلميذه أن كتابًا بعينه سماعه مقتصرًا على ذلك ، واختلف المحدثون فى صحة رواية التلميذ لمثل هذا الكتاب . والوصية أن يوصى الشيخ عند وفاته أو سفره لبعض تلاميذه برواية كتاب عنه ، واختلف فيها أيضًا أئمة الحديث فجوزتها جماعة ومنعتها جماعة . والوجادة هي أن يقف شخص على أحاديث بخط أحد الحفاظ ، وله أن يرويها ولكن مع التحرى بحيث يقول مثلا وجدت أو قرأت بخط فلان أو يقول قرأت فى كتاب فلان بخطه ، ويسوق الإسناد والمتن .

ونذكر رواية حديث واحد للتوضيح رواه التاج السبكي فى الجزء الثانى من كتابه « طبقات الشافعية » وهو يجرى على هذا النمط : « أخبرنا الحافظ أبو العباس أحمد بن المظفر النابلسى بقرائى عليه ، أخبرنا أفضى القضاة جمال الدين أبو عبد الله محمد بن نجم الدين محمد بن سالم بن يوسف بن صاعد بن السلم النابلسى قراءة عليه وأنا أسمع . أخبرنا الشيخ تقي الدين أبو على الحسن بن أحمد بن يوسف الأرقى سماعًا ، أخبرنا الحافظ أبو طاهر أحمد بن محمد السلكى سماعًا عليه . ح . وكتب إلى أحمد ابن على الجزرى وفاطمة بنت إبراهيم وغيرهما ، عن محمد بن عبد الهادى ، عن

السلفي ، أخبرني الشيخ أبو بكر أحمد بن علي بن الحسين فيما قرأت عليه من أصل سماعه بمدينة السلام في ذى القعدة سنة خمس وسبعين وأربعمائة . أخبرنا والذي أبو الحسن علي بن الحسين الطُّرَيْشِيُّ الصُّوفِي ، حدثنا أبو سعد أحمد بن محمد بن عبد الله الماليني لفظاً ، أخبرنا أبو الحسن علي بن أحمد الشُّمَّاطِي ، حدثنا أحمد بن القاسم بن نصر ، أخبرنا الحارث بن أسد المحاسبي العتَري ، أخبرنا يزيد ابن هرون . عن شعبة . عن القاسم بن أبي بزة ، عن عطاء الكيخارقي أو الخراساني ، عن أم الدرداء ، عن أبي الدرداء ، قال : قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : « أثقل ما يوضع في ميزان العبد يوم القيامة حسنُ الخلق » .

وواضح أن السند يتوالى بدون قال التي تفصل بين راو وراو للاختصار ، والحديث طريقان ينتهيان إلى السلفي الحافظ المشهور في القرن السادس . وقد أمضى أكثر أيامه في الإسكندرية . ويضع التاج السبكي فاصلاً بين الطريقين حرف الحاء . وقيل لأنها رمز لكلمة صح ، وقيل بل لكلمة تحويل أي من سند إلى سند في حديث واحد . ويذكر التاج في السند الأول أنه قرأ الحديث بسنده على الحافظ أبي العباس النابلسي ، ويقول إنه بدوره سمعه وهو يُقرأ على القاضي جمال الدين النابلسي ، وأن جمال الدين سمعه من تقي الدين الأوقى . وهو بدوره سمعه من السلفي . وبذلك تجتمع في هذا السند الصورتان الأوليان من تحمل الحديث : وهما القراءة على الشيخ ، إما مباشرة أو سماعاً لها من أحد تلاميذه وهو يقرأ بين يديه ، ثم السماع من الشيخ نفسه . ويبتدئ السند الثاني بصورة أخرى من تحمل الحديث ، وهي المكتوبة ، ويذكر السلفي أنه أخذ الحديث عن شيخه أبي بكر أحمد بن علي ابن الحسين ، ويقول إنه قرأه عليه من أصل سماعه بمدينة السلام أو بمدينة بغداد ، ويعين تاريخ قراءته . وكل ذلك دقة في حَمَل الحديث عن الشيخ وتوثيق ، ويقول الطُّرَيْشِيُّ إنه أخذ عن الماليني لفظاً أي أن الماليني لم يروه بمعناه وإنما رواه بنفس ألفاظه وحروفه . وكل هذه ألوان من الدقة في الرواية : وهي دقة تتناول الجزئيات أو بعبارة أخرى الأحاديث كما تتناول الأصول والأمهات . وقد حشوا على مقابلة الكتب بأصولها ، واستحبوا أن يمسك التلميذ نصه والشيخ أصله حين المقابلة والمراجعة ، وكل ذلك بقصد التوثيق من النقل والحيلة منتهى الحيلة فيه .

توثيق رواية الشعر ودواوينه

هذه القواعد السديدة التي وضعها المحدثون للتوثيق من صحة الحديث النبوي ودقة روايته ورواية مصنفاته طبقها علماء الشعر القديم ورواته تطبيقاً واسعاً حتى ينفوا عنه الزيف والمنحول . وقد بدعوا ذلك بتمييز الرواة المتهمين من الموثقين والنص دائماً على الضاعين من أمثال حماد الراوية وخلف الأحمر ، وكانا ينحلان شعر الشاعر غيره ويزيدان في الأشعار ، ويقال إن خلफاً هو الذي وضع لامية الشنفرى ونسبها إليه كما وضع لامية تأبط شراً في رثاء خاله ، وأنا أنهم هذا الخبر وأوثقهما لقوتهما في التعبير عن الروح العربية الجاهلية ، غير أنه مما لا شك فيه أنه كان وضاعاً كبيراً . ولعله لم يَصْنَعْ على شعراء قبيلة من الشعر ما وضعه على شعراء قبيلة عبد القيس ، وقد نُكِبَتْ به البصرة ، كما نُكِبَتْ الكوفة بحماد وفيه يقول مواطنه الثقة المفضل الضبّي : « قد سُلِّطَ على الشعر من حماد الراوية ما أسفده ، فلا يصلح أبداً ، فقيل له : وكيف ذلك ؟ أيعطى في روايته أم يلحن ؟ قال : لبيته كان كذلك ، فإن أهل العلم يردّون من أخطأ إلى الصواب ، لا ! ولكنه رجل عالم بلغات العرب وأشعارها ومناهب الشعراء ومعانيهم ، فلا يزال يقول الشعر يشبه به مذهب رجل ويلخله في شعره ويضمّل ذلك عنه في الآفاق فتختلط أشعار القدماء ولا يتميز الصحيح منها إلا عند عالم ناقد ، وأين ذلك ؟ » . وكان وراء حماد وخلف وضاعون كثيرون زيف روايتهم العلماء الأثبات من أمثال المفضل الضبّي الكوفي والأصمعي البصري وأضرابهما من الرواة الموثقين الذين لا تشوب روايتهم أي شائبة من تحل أو وضع ، وقد مضوا يصنّفون الشعر القديم من شوائبه وأدرانِ وضعه ، وخاصة رواة البصرة إذ كانوا أكثر تحريفاً ودقة .

وما زال البصريون يمتحنون أشعار القدماء ويمحصون أسنادها ومنتزها حتى ظهر ابن سلام المتوفى سنة ٢٣١ ووضّع كتابه النفيس طبقات الشعراء الجاهليين

والإسلاميين ، وهو خلاصة لما وثَّقه علماء البصرة من نصوص الشعر القديم . ونراه ينصُّ في مقدمته على أن العلماء بالشعر يستطيعون بملكاتهم المردَّة أن يميزوا بين جيده وريثه وصحيحه وزائغه . ويتحدَّث حديثاً مفصلاً عما دخل روايته من انتحال على ألسنة القبايل التي كان تزيدُها في مفاخرها يجعلها تزيّدُ في أشعارها ، وعلى ألسنة الرواة الوضّاعين من المولّدين ، يقول : « لما واجعت العرب رواية الشعر وذكر أيامها ومآثرها استقلَّ بعض العشائر شعرَ شعرائهم وما ذهب من ذكر وقائعهم ، وكان قوم قلَّت وقائعهم وأشعارهم وأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع والأشعار فقالوا على ألسن شعرائهم . ثم كانت الرواة بعدُ فزادوا في الأشعار . وليس يشكل على أهل العلم زيادة ذلك ولا ما وضع المولّدون ، وإنما عضلَ بهم أن يقول الرجل من أهل البادية من ولد الشعراء أو الرجل ليس من ولدهم فيشكل ذلك بعض الإشكال » .

ولنما قال بعض الإشكال ، لأنهم كانوا لا يزلون ينحسون ما يسمعونه بأذواقهم المرفهة ، حتى إذا رأوا فيه شائبة وضَّع رفضوه . ويضرب ابن سلام مثلاً لذلك : شعر متمم " بن نُويرة الشاعر المخضرم المعروف فإن بعض علماء البصرة استشد ابنه داود ما نظم من أشعار ، وسرعان ما عرف أنه يتزيدُ على أبيه بأشعار يصنعها ويضيفها إليه . ومعنى ذلك أنهم كانوا ينظرون في الرواة وفي النصوص نفسها حتى يتوثقوا بما يروون ومن صحته نسبته إلى قائله . وكانت خبرتهم تهديهم — كما يقول ابن سلام — إلى معرفة ما يموتّه الرواة الوضّاعون المولّدون الذين يَضَعون على ألسنة القدماء ما لم يقولوه . وكانوا كلما اتهموا قصيدة نَصُّوا عليها ، وفي كتب اللغة والأدب وشروح الشعر مادة وافرة من ذلك . ويقف ابن سلام إزاء رواية السير والأخبار ممن لا يضعون الشعر بأنفسهم ، لأن ملكته تُعوّزهم . غير أنهم حملوا منه كل زيف وكل غشّاء لما ينقصهم من البصيرة والدقة في تمييز الموثوق منه والممّوه ، ويضرب مثلاً للملك ابن إسحق وما رواه في السيرة من أشعار غشّاء ، وأشعار أخرى زائفة أنطق بها الأعم البائدة ، يقول : « وكان ممن أفسد الشعر وهجّته وحمل كل غشّاء منه محمد ابن إسحق بن يسار مولّد آل مخزّمة بن المطلب بن عبد مناف ، وكان من علماء الناس بالسَّير . . . فتقبَّل الناسُ عنه الأشعار ، وكان يعتزّز منها ، ويقول : لا علم لي بالشعر أوتى به فأحملة . ولم يكن ذلك له علواً . فكُتب في السَّير أشعار

الرجال الذين لم يقولوا شعراً قط وأشعار النساء فضلاً عن الرجال ، ثم تجاوز ذلك إلى عاد وثمود ، فكتب لهم أشعاراً كثيرة ، وليس بشعر إنّا هو كلام مؤلف معقود بقواف ، أفلا يرجع إلى نفسه ، فيقول : مَنْ حمل هذا الشعر وَمَنْ أدّاه منذ آلاف السنين ، والله تبارك وتعالى يقول : (قَطَّع دَابِرُ الْقَوْمِ الَّذِينَ ظَلَمُوا) أى لا بقية لهم ، وقال أيضاً : (وَأَنَّهُ أَهْلَكَ عَاداً الْأُولَى وَثَمُودَ فَا أَبْنَى) وقال فى عاد : (فَهَلْ تَسَرَّى لَهُمْ مِنْ بَاقِيَةٍ) وقال : (وَفَرَّوْنَا بَيْنَ ذَلِكَ كَثِيراً) ، وقال : (أَلَمْ يَأْتِكُمْ نَبَأُ الَّذِينَ مِنْ قَبْلِكُمْ قَوْمِ نُوحٍ وَعَادٍ وَثَمُودَ وَالَّذِينَ مِنْ بَعْدِهِمْ لَا يَعْلَمُهُمْ إِلَّا اللَّهُ) . وقد تعقب ابن هشام فى السيرة النبوية ابن إسحق واتفق كثير مما رواه ، وصحّح نسبة كثير منه راجعاً فى ذلك إلى العلماء الثقات .

وواضح أن رواية الشعر الموثقين من أمثال ابن سلام كانوا يفتحصون ما تضيفه القبائل إلى شعرائها من أشعار ويرفضون ما ثبت عندهم زيفه ، كما كانوا يرفضون رواية الرواة الوضّاعين ممن يحسنون صوغ الشعر وينسبون إلى القدماء ، وبالمثل كانوا يرفضون ما يحمله رواية السير والأخبار من أشعار غثّة سقيمة أضافوها أو أضافوا كثيراً منها إلى الأعم البائلة فى غير احتراس ولا احتياط . وأخذ ابن سلام بعد ذلك يعرض النابهين من شعراء الجاهلية والإسلام ، وعنى فى الأولين خاصة بأن يسوق لهم القصائد التى صُحِّحت نسبتها إليهم ووُثِّقتا مدرسته البصرية . وتوقف مراراً يشير إلى ما انتحله الرواة على بعض الشعراء من أبيات أو من قصائد ، مثل القصيدة التى وضعها الرواة على لسان أبى طالب فى مديح الرسول عليه السلام ، وتشكك طويلاً فيما يضاف إلى أبى سفيان بن الحارث أحد شعراء قريش الذين كانوا يناقضون حسان بن ثابت وشعراء المدينة ، ويقول عن حسان : قد حُمل عليه ما لا يحتمل على أحد لما تعاضت قريش واستيتت وضعوا عليه أشعاراً كثيرة ، وفراه ينص على أنه لم يصح لطرفة بأبلى الرواة الموثقين سوى عشر قصائد ، أما عبيد بن الأبرص فيقول إنه لا يُعرَف له سوى قصيدته : « أَفْقَرَّ مِنْ أَهْلِهِ مَلْحُوبٌ » ، وكان بقية ديوانه فى رأيه متهمة . وفى ذلك كله أكبر الدلالة على مدى احتكام رواية الشعر القديم من الأخباريين اللغويين للمقاييس التى وضعها المحدثون ، فقد مضوا يطبقونها على الأشعار نافين عنها الزيف الذى لا غنى عنه فيه .

وعلى نحو ما تشدد المحدثون في رواية الحديث النبوي وجعلوا أساسها اللقاء
وللمشافهة تشدد علماء اللغة والشعر فكانوا لا يقبلون رواية الشعر من صحيفة ولا من
مصنف مكتوب ، بل لا بد أن يكون أساسها الأخذ عن عالم ثبت في الرواية
وفي اللغة . ومضوا يُعْتَمَدُ عناية بالغة بالإسناد على نحو ما عني المحدثون بإسناد
الحديث ، بحيث لا نصل إلى أبي القرج في كتابه الأغاني حتى نجد مع كل خبر
وكل شعر سنده من الرواة الذين حملوه جيلاً بعد جيل ، وهو يستهل السند دائماً
بكلمة « حَدَّثَنَا » أو « أَخْبَرَنَا » ، ثم يذكر أسماء من حملوا الشعر أو الخبر . وإذا
كان للشعر أو للخبر روايتان ساقهما جميعاً صنيح المحدثين ، فإن الحديث عندهم
إذا روي من جهتين أو جهات بصورة واحدة كان ذلك مرجحاً لصدقه ، وخاصة
إذا كان طويلاً ، فإن الاتفاق على ما حدث فيه من وقائع يجعل من البعيد أن
يكون موضوعاً أو مصنوعاً ما دام الرواة المختلفون قد اتفقوا على هذه الوقائع
وما يتصل بها من جزئيات وتفاصيل . ونحطأ أبو القرج خطوة أخرى ، فوضع على
الرواية الأدبية كل ما وضعه المحدثون على روايتهم الدينية من علل ومراصد ، فإذا
كانوا يعقبوا رجال السند بالتعميل والتجريح ، فكذلك يصنع أبو القرج صنيعهم
برواية الأخبار والأشعار . وقد ألقى الشك على كثيرين منهم وخاصة ابن خرداذبة
لأنه كان قليل التحصيل لما يرويه ويضمنه كتبه ، فكان يرفض روايته إذا تعارضت
مع رواية غيره ، كما كان يرفض رواية ابن الكلبي لروايته كثيراً من الأخبار
الموضوعة التي يتضح فيها التوليد ، وشكك طويلاً فيما يرويه خلف الأحمر
وحمام الراوية . ويقول في غير موضع : « هذا من شاذ الروايات » أو « أحسب هذا
الخبر مصنوعاً » أو يقول : « هو خير مختلط » أو يقول : « هو خير موضوع » .
وفي الوقت نفسه كان يؤثّق الرواة والأخبار فيقول : « روى ذلك الثقات » أو يقول :
« إن هذا الخبر أثبت » أو يقول إنه « متواتر من عدة طرق » . ومن يتابعه في كتابه
يجده يحقق في روايات الأشعار والأخبار تحقيقاً واسعاً حتى يتبين صحتها أو كذبها
وهل هي صحيحة أو غير صحيحة . وما يصور إيفاله في التحقيق والتثبت قوله
بعقب شعر رواه عن بعض أهل الرواية منسوباً إلى داود بن سلم : « قد كنا وجدنا
هذا الشعر في رواية علي بن يحيى عن إسحق منسوباً إلى المرقش ، وطلبناه في أشعار

المركشين جميعاً فلم نجلده ، وكنا نظنه من شاذ الروايات حتى وقع إلينا في شعر داود بن مسكّم . وواضح من ذلك ملئى تحرّيه وأنه كان يراجع ما يرويه من أشعار الشعراء على دواوينهم ، فإن لم يجدها في ديوان الشاعر وتصادف أن اسمه كان يشترك فيه غير شاعر معه رجع إلى دواوينهم جميعاً . ويصنع نفس الصنيع بشعر وجده منسوباً إلى الأعشى وشكّ فيه ، فراجع ديوانه على رواياته فلم يجده في أى رواية ، فراجع شعر كل من سُمّي باسم الأعشى ، فلم يجده ، وما زال يبحث حتى هداه بحثه إلى أن الشعر نُسب إليه خطأ وأنه من شعر ابن المولى أحد الشعراء العباسيين . وكان كذلك يتحرّى في الأخبار فيعرضها على وقائع التاريخ حتى تنكشف له الحقيقة ، فمن ذلك أنه روى خبراً للدحمان مع الرشيد ، ثم عاد فشكّ فيه ، فرجع إلى التاريخ يتساءل هل أدرك دحمان خلافة الرشيد أو لم يدركها ؟ ثم استبان له الحقيقة ، فقال : « هكذا أخبرنا ابن المزيان بهذا الخبر ، وأظنه غلطاً لأن دحمان لم يلزم خلافة الرشيد » . وفراة يبحث الخبر في تفاصيله فإن اشتمل على شعر ثبت أنه متأخر في وجوده عن حوادث الخبر رفضه جملة على نحو ما صنع بمحادثة تُنسب إلى الوليد بن يزيد ، فقد ذكر من رواها أن الوليد قال فيها :

مَنْ رَاقِبَ النَّاسَ مَاتَ غَمًّا وَفَازَ بِاللَّذَّةِ الْجَسُورُ

وتنبّه أبو الفرج إلى أن البيت لسلم الخاسر المتوفى بعد الوليد بن يزيد بنحو ستين عاماً ، وحيث رفض الخبر وقال إنه موضوع لأن سلماً لم يلزم زمن الوليد . وواضح من كل ذلك أن أبا الفرج لم يقف بتوثيقه للأخبار والأشعار عند أسانيدها ورواياتها ، بل كان يعدّ ذلك إلى المتن والنصوص ، جامعاً بين نقدتها نقداً خارجياً يتصل بالأسناد ونقدتها نقداً داخلياً يتصل بالنصوص والأخبار والأشعار وما يتفق منها مع الوقائع والأحداث الصحيحة وما لا يتفق مما صنعه الوضّاعون . وقد زَيّف كثيراً من الأشعار بحجة أنها ليست من نخط الشاعر المعين ولا من أسلوبه ، من ذلك أن فراه يقول في قصيدة تنسب لامرئ القيس إنها لا تشاكل كلامه والتوليد فيها بَيّن . ويشكّ في شعر ينسب للأحوص شاعر المدينة في العصر الأموي ، لأنه ساقط سخيف ، لا يشبه نخط الأحوص ، ويقول إن التوليد بَيّن فيه ويشهد على أنه محدث . ويقول في شعر يُنسب إلى طرفة إنه لا يشبه منهج طرفة ونمطه . وكل

ذلك فقد داخل يعمد أبو الفرج فيه على فحص المادة الشعرية نفسها لا فحص الأسانيد ، محتكماً إلى ذوقه وخبرته الفنية بأساليب الشعراء وخصائصهم في الصياغة والتعبير .

ويكثر في مخطوطات الديوانين الجاهلية والإسلامية أن تُنسب إلى رواية البصرة أو إلى رواية الكوفة ، وكان الأولون يبالغون في التشدد والثوق ، وفي مقدمتهم الأصمعي الحجة الثقة ، وقد رُويت عنه سنة ديوان هي : ديوان امرئ القيس وديوان النابغة وديوان زهير وديوان طرفة وديوان عنترة وديوان علقمة بن عبدة ، وتفاوت رواياتهما في مدى الصحة والثوق ، وأوقفوا روايته التي احتفظ بها الأعلام الشنتمري المتوفى سنة ٤٧٦ للهجرة ، لا لأنها تُنسب إليه فحسب : بل لأن لها سنداً متصلاً وبيعاً ، إذ رواها الشنتمري - كما جاء في فهرسة ابن خيبر - عن أبي سهل ابن يونس بن أحمد الحراني . عن شيوخه : أبي مروان عبيد الله بن فرج وأبي الحجاج يوسف بن فضالة وأبي عمر بن أبي الحباب ، كلهم يروونها عن أبي علي القنالي ، عن أبي بكر بن دُرَيْد ، عن أبي حاتم ، عن الأصمعي . وهو سند عالم يوثق هذه المجموعة ونسبة روايتها إلى الأصمعي توثيقاً عظيماً ، فقد حملها جيلة من العلماء الأثبات جيلاً عن جيل حتى وصلت إلى الشنتمري . وحققاً هناك روايات أخرى لتلك الديوانين تحمل زيادات كثيرة ، ولكن هذا نفسه يجعل الباحث لا يطمئن إليها خشية أن تكون هذه الزيادات من المنحولات الوفيرة التي أضيفت إلى الشعراء الجاهليين .

وبما يدل بوضوح على خطورة توثيق الرواية للديوان ، وأنها إن لم تكن موثقة صبحت دراسة الشاعر واضطربت ، رواية ديوان الأعشى ، فقد نشره جابر في لندن سنة ١٩٢٨ معتمداً على طائفة من المخطوطات ، إحداها تنسب إلى ثعلب تحفظ بها مكتبة الإسكوريال ، والأخرى تحفظ بها دار الكتب والوثائق المصرية ، وباريس ، ولندن ، وهن مجهولات النسب . مما يُدْخِل عليهن الوهن . على أن المخطوطة المنسوبة إلى ثعلب غير موثقة ، إذ لا نجد لها نسباً واضحاً إليه على نحو ما وجدنا عند الشنتمري في روايته للشعراء الستة الجاهليين . ووجد جابر أن تلك المخطوطة المنسوبة نسباً واهياً إلى ثعلب تحمل سبعاً وسبعين قصيدة ومقطوعة - فاعتمدها

أساساً لنشر الديوان وأضاف إليها خمس قصائد من المخطوطات الأخرى . وفي دار الكتب والوثائق المصرية مصورة جديدة عن المكتبة المتوكلية اليمنية ، هي مختارات من شعر الأعشى تتضمن ستاً وأربعين قصيدة ومقطوعة ، ومع أنها مختارات نجد فيها قصائد غير مثبتة في نشرة جابر للديوان . ومن يتصفح مجلد به كثيراً من القصائد المليئة بالفاظ القرآن وأسانيه والزخرفة بالمواظ مما يدل دلالة قاطعة على أنها وضعت على الأعشى في عصر متأخر عن عصره ، إذ كان جاهلياً وشياً لا يؤمن بالقرآن ولا بتعاليمه .

وما لا ريب فيه أن القدماء عُنُوا عناية واسعة بتوثيق دواوين الشعر القديم ، وكانوا لا يزالون ينصبون على ما زاد في بعض الروايات كما كانوا ينصبون أحياناً على أوثقها ، من ذلك أن نرى ابن النديم يذكر المفضليات للمفضل الضبي فيقول : « هي مائة وثمان وعشرون قصيدة ، وقد تزيد وتنقص ، وتتقدم القصائد وتتأخر ، بحسب الرواية عن المفضل ، والصحيحة التي رواها عنه ابن الأعرابي » وكان تلميذه وربيبه كما كان علماً من الأعلام الثقاة في اللغة ورواية الشعر . وابن النديم بذلك يلفت من يريد الرواية الوثيقة للمفضليات إلى رواية ابن الأعرابي ، فهي أعلى الروايات وأوثقها ، وهي التي بنى عليها ابن الأثير شرحه المعروف للمفضليات .

ويلقانا في بعض الدواوين الشعرية القديمة أنها من صنعة هذا العالم اللغوي الكبير أو ذاك ، وكانوا يعنون بذلك أنه راجع الروايات المختلفة للديوان وقابل بينها وأخرجه معتمداً عليها أو قل معتمداً على أوثقها وأضبطها في رأيه ، ومن الدواوين التي تعددت الصنعة فيها ديوان ذى الرمة ، ومن أقدمها صنعة أبي الحسين المهلبى وقد اعتمد فيها على روايتين أولاهما من طريق ابن ولاد المصرى عن ثعلب عن أبي نصر أحمد بن حاتم تلميذ الأصمعى ، وثانيتها من طريق أستاذه إبراهيم التجيرى المصرى عن أسود بن ضُبَّان عن ذى الرمة . ولم يُقدَّر لهذه الصنعة أن تبقى حتى عصرنا ، وربما كان أهم سبب في ذلك أن تلميذ المهلبى وهو أبو يعقوب التجيرى صنع الديوان صنعة جديدة ألحق فيها بطريق رواية أستاذه المهلبى الأولى طريقاً ثانياً ، وكذلك ألحق طريقاً ثانياً بطريق الرواية الثانية . وهذه الصنعة هي التي بقيت منها أو قل نُقلت

عنها نسخٌ لحقت عصرنا وظلت حية إلى اليوم . وأبو يعقوب هو يوسف بن يعقوب النجيري المصري المتوفى سنة ٤٢٣ وفيه يقول ابن خلكان في ترجمته : « أكرم ما تُروى الكتب القديمة في اللغة والأشعار العربية وأيام العرب في الديار المصرية من طريقه ، فإنه كان راوية لها عارفاً بها » . ونرى مخطوطات ديوان ذي الرمة التي ترجع إلى صنته تذكر روايتين اعتمد عليهما فيه ، كما تذكر لكل رواية طريقين ، أما الرواية الأولى فمن ثعلب عن أبي نصر أحمد بن حاتم تلميذ الأصمعي وراوى مصنفاته ، وطريقها الأول أبو الحسين علي بن أحمد المهلبى المصري المتوفى سنة ٣٨٥ عن أبي العباس أحمد بن محمد بن ولاد شيخ العربية بالديار المصرية المتوفى سنة ٣٣٢ عن أبيه اللغوى النحوى محمد بن ولاد المتوفى سنة ٢٩٨ عن ثعلب عن أبي نصر أحمد بن حاتم . وطريقها الثانى جعفر بن شاذان القسُمى اللغوى النحوى عن أبي عمر الزاهد غلام ثعلب وراوى مصنفاته عن ثعلب عن أبي نصر أحمد بن حاتم . أما الرواية الثانية فمن إبراهيم بن المنذر المتوفى سنة ٢٣٦ عن أسود بن ضُبَّان عن ذى الرمة . وطريقها الأول أبو الحسين علي بن أحمد المهلبى عن إبراهيم بن عبد الله النجيري اللغوى النحوى نزيل مصر المتوفى بها سنة ٣٥٥ عن أحمد بن إبراهيم الغنوى عن هلال الرقى المتوفى سنة ٢٨٠ عن إبراهيم بن المنذر عن أسود بن ضُبَّان عن ذى الرمة ، وطريقها الثانى أبو عمران بن رباح أستاذ أبي يعقوب النجيري عن إبراهيم بن عبد الله النجيري عن بقية سنده آنف الذكر . وقد قام أبو يعقوب النجيري على كل هذه الطرق محققاً مقارناً ، آتخذاً بأهمها في تحمل الرواية عند القلماء وهى القراءة على الشيوخ الأثبات الثقات ، فقد قرأ الديوان وشرحه حرفاً حرفاً على أبي الحسين المهلبى من طريقين وكذلك على جعفر بن شاذان من طريق يرتفع إلى ثعلب عن أبي نصر أحمد بن حاتم وعلى أبي عمران بن رباح من طريق يرتفع إلى إبراهيم بن المنذر عن الأسود بن ضُبَّان عن ذى الرمة . ثم عمد إلى صنته في صورته التي حملها عنه الرواة بحيث أصبح الديوان وشرحه من عمله وإخراجه . وعادة يدل الأسلاف على هذا العمل العلمى الدقيق يلزاه الدواوين القديمة بكلمة وصنة فيقولون مثلاً : هذا الديوان أو ذاك من صنته ثعلب أو صنته السكرى يريدون أنه راجع رواياته وقابل بينها مستخرجاً منها نسخة من الديوان موثقة غاية التوثيق مضبوطة أتم ضبط وأكملة .

وكثيراً ما كانوا يكتبون سند الرواة على الصفحة الأولى من الديوان ، ودائماً تتقدم النسخة المسندة غيرها من النسخ حتى في الرواية الواحدة ، ونضرب مثلاً لذلك ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب فله مخطوطات مختلفة تحتفظ بها المكتبات في العالمين العربي والغربي ، وكلها - ما عدا نسخة وحيدة - غير منسوبة ، مما يضعف الثقة بها ، غير أن هناك نسخة موثقة تحتفظ بها مكتبة لينتجراد ، ونجد على الورقة الأولى منها أنها مروية عن طريقين : طريق السيرافي العالم النحوي المشهور ، عن ابن الصغار ، عن السكري عن ابن حبيب ، ثم طريق أبي الحسن محمد بن العباس بن القرات ، عن أبيه أبي الخطاب العباس بن أحمد ، عن أبي سعيد الحسن ابن الحسين السكري ، عن ابن حبيب . وعقب ذكر هذين الطريقين من الرواة كتب أن المخطوطة سماع محمد بن أحمد بن عمر الخلال أبي الفناهم أحد العلماء اللغويين . وقد روى ابن حبيب الديوان عن ابن الأعرابي وعمارة حفيد جرير . وكل هذا توثيق قوي للنسخة وروايتها ، ولا شك أن سماع أبي الفناهم لما يضيف إلى سندبها ثقة فوق ثقة ، إذ يعني ذلك أن النسخة ليست منقولة عن نسخة مخطوطة ، بل هي نسخة مسموعة ، وكان النقل عن المخطوطات مباشرة يفضي إلى كثير من التصحيف .

ومثل ثان من العصر العباسي هو ديوان أبي نواس ، وقد نشر المستشرقون منه رواية حمزة الأصفهاني ، وهي تشتهر عند القلماء بكثرة ما فيها من منحولات على الشاعر ، ونُشر الديوان في البلاد العربية نشرات مختلفة ، ولكنها جميعاً لم تعتمد على رواية موثقة لعالم لغوي مشهور ، وإذا عرفنا أن أبا نواس تحول إلى شخصية شعبية تمثل كل ما كان في العصر العباسي من مجون عرفنا تَوَاحُطَ خطورة نشر ديوانه من روايات أو نسخ غير موثقة ، ويصور ذلك من بعض الوجوه قول ابن المعتز في طبقاته : « إن العامة الحق قد لهجت بأن تنسب كل شعر في المجنون إلى أبي نواس ، وكذلك تصنع في مجنون بني عامر ، كل شعر فيه ذكر ليلي تنسبه إلى المجنون » . ولم تقف المسألة عند العامة فقد تجاوزتهم إلى الرواة ، ولم تقف أيضاً عند شعر الخمر والمجون ، فقد أضيف إليه كثير من أشعار معاصريه في جميع الموضوعات ، ويكفي أن نذكر مثلاً أن أشعاراً للنظام المتكلم في الغزل والمديح أُضيفت إليه كما أُضيف

إليه كثير من أشعار أبي العتاهية في الزهد . ولذلك كانت تشتد الحاجة إلى رواية موثقة لديوان هذا الشاعر ، وفي دار الكتب المصرية مخطوطة مروية عن الصولي ، وهو من الرواة الأثبات ، ومع أنها محدودة الصفحات بالقياس إلى ما نُشر من طبقات ديوانه نرى الصولي ينصّ فيها على بعض المنحولات على الشاعر ، وحرى أن يُعنى بها بعض المحققين ويتخذها أصلاً لنشر هذا الديوان نشرة علمية مدبنة .

٤

توثيق المصنفات اللغوية والأدبية

إذا كان علماء الشعر واللغة قد بذلوا في توثيق الشعر القديم كل ما استطاعوا من جهد مستبشرين بجهود المحدثين في نقد الرواة وتوثيق الحديث ونصوصه فإنهم بذلوا نفس الجهد في توثيق المصنفات اللغوية والأدبية المعركة في القدم ، لما كان يحدث كما أسلفنا من أن عالماً من العلماء على تلاميذه إملاعات في أحد الموضوعات ولا يدونها بنفسه ، إنما يدونها بعض هؤلاء التلاميذ وينسبها إليه . وأحياناً كان يرسم خطة لكتاب يأخذ لبعض أصحابه أو تلاميذه في تصنيفه ، فيغمض الأمر ولا يدرى العلماء أهو من تصنيفه أم من تصنيف تلميذه . ومن الكتب التي توضح ذلك معجم العين المنسوب إلى الخليل بن أحمد رافع صرح النحو ومشيّد بُنيانه وأركانه ومؤسس علم العروض وواضع أوزانه وتفاعليه ومصطلحاته ودوائره التي بهرت الفطس والعقول بما أدار فيها من أجزاء التفاعيل ، فإذا هي تحصر أوزان الشعر العربي المستعملة وتضم أوزاناً أخرى على قياسها مهملة لم يستعملها العرب . وهو صنيع يدل على إتقانه للعلوم الرياضية وتمثله لنظرية التبادل والتوافق في الرياضة تمثلاً منقطع النظير . ونجد نفس الأسلوب في المنهج الذي وُضع على أساسه معجم العين المرتب على مخارج الحروف ، وقد سُمي باسم أول حرف فيه وهو العين ، وأحصيت فيه كلمات اللغة وحُصرت حصراً دقيقاً بتقلب كل الصيغ الثنائية والثلاثية والرابعة والخامسة ومزاداتها ، بحيث يستوفى كل الكلمات التي نطق بها العرب والأخرى المهملة التي لم ينطقوا بها ولا جرت في لسانهم

وكلامهم . وهذا المحصر اللغوي الذي استُغِلَّت فيه نظرية التباديل والتوافيق على نحو ما استُغِلَّت في وضع علم العروض جعل تقرأ من القدماء بظنون أن معجم العين من صُنْع الخليل ، وذهب نفر آخر إلى أنه من صنع تلميذه الليث بن رافع ابن نصر بن سيار وأن الخليل نَهَجَ له الطريق وسار فيه . وقال آخرون بل هو من صنع كثير من العلماء وأنه لم يؤخذ منهم مشافهة ، إنما تداوله الوراقون وتناقلوه ، مما كان سبباً في أن يخلط عليه كثير من الخلل والاضطراب .

وانبرى علماء مختلفون ، في مقلمتهم الزبیدی اللغوي الأندلسي الذي ألف مختصراً للمعجم ، يدرسونه ويفحصون أسانيده ومادته وتاريخ انتشاره والمكان الذي انتشر منه وشاع في الآفاق ، حتى يتوثقوا من حقيقة نسبته إلى الخليل وهل هي صحيحة أو غير صحيحة . أما المكان الذي ذاع منه فعرفوا أنه خراسان ، فهو ليس البصرة دار الخليل ومستقره ، وأما الزمن الذي ظهر فيه فوجدوه متأخراً عن عصر الخليل ، إذ ظهر حوالي منتصف القرن الثالث للهجرة ، أي بعد وفاة الخليل بنحو ثمانين عاماً . ورجعوا إلى أسانيده ورواته المنبئين في صفحاته فوجدوا العجب العجائب ، إذ وجدوا مؤلفه يروي عن الأصمعي وابن الأعرابي ، وهما من الخليل التالي للخليل ، فهل يعقل أن يروي سابق عن لاحق ؟ بل وجدوا المؤلف يروي عن المسعري عن أبي عبيد القاسم بن سلام ، وقد توفي الخليل سنة سبعين ومائة في حين ولد أبو عبيد سنة أربع وخمسين ومائة وتوفي سنة أربع وعشرين ومائتين ، فلا يحتمل أن يكون الخليل روى عنه فضلاً عن تلميذه المسعري . وبلغ من دقة هؤلاء العلماء في التوثيق أن استقصوا كتابات جيلين من علماء اللغة بعد الخليل : جيل الأصمعي وأبي عبيد وابن الأعرابي ، وجيل أبي حاتم وابن السكيت والرياشي فوجدوا لا ينقلون عن الخليل في اللغة شيئاً ، ولو أنه ترك حقاً معجم العين بين أيديهم وتحت أبصارهم لزينوا كتبهم ومباحثهم بالنقل عنه .

ولم يكف هؤلاء الفاحصون للمعجم بالوقوف عند أسانيده ، فقد فحصوا مادته ومثته ، فلاحظوا اختلاف نسخه المتداولة في العالم العربي وكثرة الجلل والفساد في نصه ، مما جعل علماء اللغة الأثبات لا يلتفتون إليه ولا يستجيزون لأنفسهم رواية حرف منه ، وتصدى الزبیدی في مختصره لقمحص ما يحمل من عتقاد لغوي

فحصاً دقيقاً ، وإذا هو يقطع بأن هذا النقاد نفسه يحمل الشهادة الصادقة على أن المعجم ليس من صنع الخليل ولا من عمله ، إذ وجد جميع ما فيه من معاني النحو لا يجرى على منهج البصريين وأستاذهم الخليل ، إنما يجرى على منهج الكوفيين ، مما ينفي نسبته إلى أى بصرى فضلاً عن الخليل مؤسس النحو البهرى وواضع مصطلحاته وقواعده ، وكذلك الشأن فى التصاريح المتناثرة فى المعجم ، فإن جوانب كثيرة منها تستمد من منهج الكوفيين . ووجد أيضاً فيه اختلالاً واسعاً فى الأبنية والاشتقاقات لا يمكن أن يصدر عن عالم نحوى متمكن ، بل عن شذاء شيعى من النحو . وبهذا النقد الداخلى لمادة المعجم طعن فى نسبته إلى الخليل أوحد العصر — كما يقول — الذى لم يَرْ نظيره ، وقرع الدهر الذى لم يُعرف عليه ، للذى بسط النحو ومدَّ أطنايه وسبَّب علله وفتق معانيه حتى بلغ أقصى حدوده وانتهى إلى أبعد غاياته . ونرى الزبيلى يقصر طعنه على ألفاظ المعجم وحشو ، أما رسمُ منهجه فأبقاه للخليل ، كما أبقاه آخرون ممن طعنوا فى المعجم . وهم جميعاً لم يصحوا بسبب هذا الإبقاء ، وسببه ما أسلفناه من أن هذا المنهج الذى رسم للمعجم يلتقى بمنهج الخليل فى استقصائه لأوزان الشعر العربى . فالمنهجان جميعاً يستلزمان معرفة دقيقة بنظرية التباديل والتوافيق الرياضية فى حصر جميع الأوزان المستعملة والمهملة وكذلك فى حصر جميع الألفاظ المهملة والمستعملة ، فحرى أن يكون راسم المنهجين واحداً .

ولعل فى هذا الصنيع لأسلافنا ما يلفتنا إلى الثبوت من صحة نسبة أى كتاب إلى صاحبه ، فقد تكون نسبته مغلوطة ، وليس الكتاب للعالم الذى وُضع اسمه عليه ، وما يصور خطر ذلك أن أحد المحققين المعاصرين وجد فى المكتبة الوطنية بباريس مخطوطة نحوية منسوبة إلى على بن عيسى الرَّمَّانى المتوفى سنة ٣٨٦ للهجرة بعنوان : « توجيه إعراب أبيات ملفزة الإعراب » فحسبها طرفة نفيسة للرَّمَّانى ظفر بها ، ولم يلبث أن مضى فى تحقيقها ثم أخذ فى طبعها ونشرها مع تقديمه لها بمقدمة عن الرَّمَّانى . ولم يكده ينتهى من نشر الكتاب وطبعه حتى عرف أنه مغلوطة العنوان واسم المؤلف جميعاً ، كما تشهد بذلك نسخة وثيقة من الكتاب ، محفوظة بدار الكتب المصرية ، وعنوانه فيها : « شرح الأبيات المشككة الإعراب »

واسم مؤلفه أبو نصر الحسن بن أسد الفارق المتوفى بعد الروماني بنحو قرن سنة ٤٨٧ . واضطرَّ المحقق لذلك أن يعود ، فيضغ في أول الكتاب ورقة تحمل عنوانه واسم مؤلفه الحقيقيين وأن يلحق به الفروق بين نسخته الباريسية والنسخة القاهرية .

ولذلك يكون من الغفاسة بمكان عظيم أن يعثر المحقق لكتاب على نسخة منه بخط مؤلفه ، فإنها حينئذ تحمل الشهادة الوثيقة على صحتها ، شهادة لا يرق إليها الشك ، وتكاد تلحقها في الثقة النسخة التي يكتبها عنه بعض تلاميذه ، فإذا كُتِبَ له عليها مهاداً أو عَرَضَها أو إجازة أصبحت لا تقل ثقة عن نسخة المؤلف الأصلية ، وكذلك الشأن في النسخة المعارضة على الأصول ، وخاصة إذا كان الذي عارضها لا يقل عن مؤلفها علماً وفضلاً . ويصور ذلك من بعض الوجوه ما يروى عن الجاحظ من أنه لما قدم من البصرة إلى بغداد في بعض قَدَماته إليها أهدى إلى محمد بن عبد الملك الزيات في وزارته للمعتصم نسخة من كتاب سيبويه ، وقيل أن يحملها إلى مجلسه أعلم بها بعض موظفي ابن الزيات ، فلما دخل عليه قال له : أو ظننت أن خزائننا خالية من هذا الكتاب ؟ فأجابه الجاحظ : ما ظننت ذلك ، ولكنها بخط القراء ومقابلة الكسائي وتهذيب عمرو بن بحر الجاحظ ، فقال له ابن الزيات شاكرًا : هذه أجل نسخة توجد للكتاب وأغربها . فأحضرها الجاحظ إليه ، وصرَّ بها ، ووقعت منه أجمل موقع .

وبما يؤثني النسخة ما يذكره ناسخها في آخرها من تاريخ كتابتها وتاريخ النسخة التي أخذ عنها ، وقد يكون أخذها عن نسخة المؤلف أو عن نسخة بعض تلاميذه أو عن نسخة رواية موثقين يتصل سندهم بالمؤلف . على أنه ينبغي الاحتراسُ لإزاء التاريخ المثبت على النسخة ، فقد يحدث مثلاً أن ينقل ناسخ في القرن التاسع الهجري نسخة عن أصل كُتِبَ في القرن الخامس فيسجل ما عليه من تاريخ كتابته في نسخته دون أن يشير بحرف إلى أنه نقل عنه نسخته . وهو بجانب لا ينكشف إلا لمن يعرف تاريخ الخط العربي وحيثاته المادية في العصور المختلفة . ومعروف أن لكل عصر سالف صورة خاصة في الخط تميزه ، ويستطيع من يُحسن التمييز بين صور الخط عند أسلافنا وتطورها الزماني أن يعين تاريخ النسخة التي لم ينص كاتبها في نهايتها على تاريخ الفراغ من كتابتها .

وبما يلقى أنصواء قوية على توثيق المخطوطات ما يذكر في مقدمتها أو في تضاعيفها من أسماء أشخاص عاصروا المؤلف، وكان أسلافنا كثيراً ما يهتدون مصنفاتهم إلى بعض الوزراء أو الشخصيات البارزة ويصرّحون بذلك في فواتحها، وقد ينوّهون بهم دون تصريح بالإهداء، ونضرب لذلك مثلاً كتاب الرد على النحاة لابن مضاء القرطبيّ الذي نُشر من نسخة حديثة فإننا بمجرد أن نغضّ في قراءة مقدمته نجد مصنفه يدعو لابن تومرت إمام دولة الموحدين الذي ادّعى أنه المهدي المنتظر، كما يدعو لخلفائه الذين كانوا يتلقون بلقب أمير المؤمنين: عبد المؤمن ويوسف ابنه ويعقوب حفيده قائلاً: «وأسأل الله الرضا عن الإمام المعصوم، المهدي المعلوم، وعن خليفتيه: سيدنا أمير المؤمنين الوارثين مقامه العظيم، وأصل الدعاء لسيدنا أمير المؤمنين ابن أمير المؤمنين، مبلغ مقاصدهم العلمية إلى غاية التكميل والتميم». وهذا الدعاء صريح في أن الكتاب ألّف في عهد يعقوب بن يوسف أمير الموحدين (٥٨٠ — ٥٩٥ هـ) وقد وصل دعاءه له وصلاً يدل على أنه كان لا يزال ناهضاً بمقائيد الحكم. وإذا مضينا في قراءة الكتاب وجدنا المؤلف يصف نفسه في تضاعيفه بأنه أندلسي صاحب بعض علماء الأندلس النابغين، إذ يقول: «كان صاحبنا الفقيه أبو القاسم السهيلي» — رحمه الله — يُوَلِّعُ بعلى النحو الثواني ويخترعها». ومعلوم أن السهيلي توفي سنة ٥٨١ للهجرة، وفي عبارة المؤلف عنه بلفظ «رحمه الله» ما يدل على أن الكتاب ألّف بعد وفاته. وينبغي ألا نقف في توثيق مثل هذا الكتاب عند ذلك، بل لا بد أن نرجع إلى من ترجموا لابن مضاء. نرى هل ذكروا له هذا الكتاب؟ وفعلًا ذكره له مَنْ ترجموا لحياته، وبما يوثق الكتاب أيضًا أن يكون المؤلفون بعد مصنفه اقتبسوا منه نصوبًا أو ذكروا له بعض الآراء المبثوثة في الكتاب. وفي كتاب «ارتشاف الصّرب» و «شرح التسهيل» لأبي حيان كثير من آراء ابن مضاء التي أثبتتها في الكتاب، وبالمثل في كتاب السيوطي «معجم المواعع على جمع الجوامع». وبذلك كله تصبح هذه المخطوطة الحديثة من كتاب الرد على النحاة لابن مضاء القرطبي وثيقة النسبة إليه، ومعلوم أنه كان قاضي قضاة دولة الموحدين وأنه توفي سنة ٥٩٢ للهجرة.

وهناك مصنفات كثيرة نجد على الورقة الأولى منها أنها موقوفة على طُلاب العلم ،
ويذكرون عادة تاريخ وكُتفها ، وقد نجد عليها أسماء من تملكوها قبل أن توقف وتاريخ
تملكهم لها . وقد نجد عليها أسماء بعض العلماء الذين قرأوها إما على صفحة
العنوان أو في بعض الموامش . ولا يفيدنا ذلك في التوثيق منها فحسب ، بل يفيدنا
أيضاً في معرفة من ثَقَفَها من العلماء ، وإذا كانت لم مؤلفات تَمَسُّ موضوعاتها
كان من الواجب مراجعتها لأنهم ربما أخذوا منها بعض فقر . ومن خير ما يصور
ذلك من كتب الأدب والشعر مخطوطة المغرب لابن سعيد ، التي تحدث فيها عن
مصر والمغرب والأندلس في خمسة عشر سفرأ أو مجلداً ، وتحفظ ببقايا منها دار
الكتب والوثائق القومية بالقاهرة كتبها ابن سعيد بخطه ، وسجل كتابته لها على
صفحة العنوان في كل سفر من أسفارها الباقية ، وسجل كذلك اسم من أهداها
إليه ومكان كتابتها وتاريخ الفراغ من كل سفر ، إذ دون عليها أنه كتبها في حلب
نُحْزاة ابن أبي جردة المشهور باسم ابن العديم ، ونجده يذكر في نهاية كل سفر
تاريخ إنجازها ، وتقع كل هذه التواريخ بين سنتي ٦٤٥ و ٦٤٧ للهجرة .

وإذا مضينا نتصفح بقايا الكتاب وجدنا على غلاف السفر الرابع منه وهو من
أسفار القسم الخاص بمصر هذه العبارة للصفدي المتوفى سنة ٧٦٤ : « طالعاه وانتقى
منه خليل بن أبيك بن عبد الله الصفدي عفا الله عنه » . وفي ذلك ما يدل
على أن المخطوطة خرجت من ملك بني العديم لما بعد كتابتها بنحو قرن على الأكثر .
ومن يرجع إلى كتاب الوافي بالوفيات للصفدي يجده يذكر في ترجمته لابن سعيد
كتابه « المغرب » ويقول : « ملكته بخطه » . وفي أخباره أنه ولي كتابة الإنشاء
بحلب ، فلمله تملك المخطوطة حين كان موظفاً هناك . وقد أكثر من الأخذ عنها في
كتابته عن التراجم الأندلسية بكتابه الوافي . وواضح من ذلك أن النسخة معينة
النسب ، فقد كتبها ابن سعيد في مكان وزمان مُشْتَبِهَيْنِ عليها وتملكها
الصفدي وشهد في كتابه الوافي أنها بخط ابن سعيد ، فهي مخطوطة وثيقة
عالية الثقة .

ويجانب تملك الصفدي للمخطوطة نجد أسماء كثيرين من العلماء والأدباء
يوقعون بأسمائهم مصرحين بأنهم قرأوها ، وقد يعيّنون الزمن الذي قرأوها فيه ، من

ذلك أن نقراً على غلاف السفر الرابع هذه العبارة : « استفاد منه داعياً للملك إبراهيم بن دقماق عفا الله عنه ورحمه أمين » كما نقراً : « طالع أحمد بن عبد الله بن الأوحدي سنة ٨٠٢ » وكذلك نقراً : « استفاد منه داعياً للملك أحمد بن علي المقر يزي سنة ٨٠٣ » ونجد أسماء أخرى مثل : فتح الله سنة ٨١٠ » وخليط بن عمر بن المحتاج الإمسعردي . وليس هنا كل ما تجده على الغلاف ، فنحن نجد أيضاً ختم السلطان المؤيد شيخ الذي ولي سلطنة مصر بين سنتي ٨٠٨ و ٨٢٤ ويحاط به إشارة إلى أنه وقف النسخة على مكتبة مسجده . ومعنى ذلك أن المخطوطة انتقلت إلى مصر منذ القرن الثامن الهجري فإن ابن دقماق توفي سنة ٧٩٠ ، ولعل الذي نقلها الصفيدي نفسه حين كان يتولى الإنشاء بالقاهرة ، ثم اشتراها - فيما بعد - السلطان المؤيد شيخ ووقفها على مكتبته لينتفع بها طلاب العلم والباحثون . وظل جهاً بذتهم يطلعون عليها ويلتوتون ذلك على غلافها في عصور مختلفة ، ومن سجل أطلاعهم عليها وانتفاعه بها أحمد بن محمد الحنفي الحموي سنة ١٠٨٧ ومحمد بن محمد الأمير العالم الأزهرى سنة ١١٩١ والشيخ حسن العطار شيخ الأزهر في القرن الماضي ، وله تعليقات وحواش متناثرة على صفحاتها وخاصة على قسم مصر .

وقد نُقلت من المغرب نصوص كثيرة في الكتب التي تلت ، ومثل هذه النصوص المنقولة عن أي كتاب حرية بأن توثق نسبة الكتاب إلى مؤلفه ، وقد ذكرنا آنفاً أن الصفيدي نقل عنه تراجم أندلسية كثيرة في كتابه « الوافي بالوفيات » ونقل ابن فضل الله العمري في ترجمته لابن سعيد بكتابه مسالك الأبصار فقراً من مقدمته للمغرب ، وأهم من ذلك أنه نقل شطراً كبيراً من مقدمات الكتاب المفقودة عن فضل الأندلس مع موازنات بين المغرب والمشرق . ومن نقل عنه أيضاً المسريري وخاصة ما كتبه ابن سعيد في وصف القسطنطين والقاهرة . ونرى المقرئ في نصح الطيب يذكر عشرات المرات ، وأكثر ما نقرؤه في النصح من أشعار وتراجم للشعراء إنما هو مجلوب منه ، ولا نبالغ إذا قلنا إننا إذا استثنينا مقدمة المقرئ عن رحلته إلى المشرق وبعض من ترجم لهم ممن زاروا المشرق وحجوا البيت الحرام وما كتبه في خواصه عن إخراج المسلمين من الأندلس وترجمته لابن الخطيب وحنا لا يعدو أن يكون نقولاً غير مرتبة من كتاب المغرب لابن سعيد ، أو عبارة أدق من القسم

الأندلسى فى هذا الكتاب . وهى تأخذ شكل ميول مترامية متداخلة من نهر كبير هو كتاب المغرب ، وكانت منعقدة به فى تراجم منظمة ، فإذا هى تصبح أشدّاتاً فى غير نظام ، خبر من هنا وخبر من هناك وشعر من هنا وشعر من هناك ، وقد يَبْقَى المقرئ على الترجمة أو قل قد يقبّسها جميعها مرة واحدة ، وليته صنع ذلك دائماً . على كل حال مثل هذا الصنيع من المقرئ من شأنه أن يوثق الكتاب الأصلى وخاصة إذا لم يتح له ما أتيج للمغرب من كتابته بخط مؤلفه ومن شهادات العلماء عليه بقراءته ومن وقفه على الطلاب . ولا شك فى أن اقتباسات المقرئ وغيره من شأنها أن توثق الكتاب ونسبته إلى صاحبه نسبة صحيحة .

٥

نسخ الأصول وتحقيقاتها

أول أداة من أدوات التحقيق جمع نسخ الكتاب المخطوطة من المكتبات فى البلاد العربية والغربية ، وحين تتجمع نسخ الكتاب فى أيدينا نرتبها حسب القدم ، ودائماً نَتَّخِذُ نسخة المؤلف أو أقرب فروعها إليها الأم التى ننشر على أساسها الكتاب . ولا نترك نسخة المؤلف إلا إذا ثبت لنا أنها كانت مسوَّدة لكتابه عدل عنها وأدخل عليه زيادات مختلفة ، وكللك إذا كثرت فيها الخروم أو كثر الهو والتأكل ، وحينئذ نقدّم عليها نسخة أحد تلاميذه ، فإن لم توجد قلمنا النسخة المنسوبة إلى بعض العلماء الثقات . وإذا لم يكن فى النسخ نسخة منسوبة ولا أخرى مسندة أو مروية نظرنا فى النسخ ، وحاولنا أن نقسمها إلى عشار متعابلة مفردين كل عشيرة على حدة بميزاتها التى تستقل بها من حيث الضبط المتناظر فيها والأخطاء الماثلة . ودائماً تُعرَفُ صلة نسخة بأختها بما دخل فيها من خلل أو تقديم لبعض أوراقها وتأخير .

وإذا ما استطعنا تقسيم النسخ إلى عشار أو فصائل نظرنا فى مدى صلة كل عشيرة بالعشيرة الأخرى وجعلنا دائماً أقلم النسخ فى كل عشيرة أمّا لما . وإذا لم

نستطع أن نميز في النسخ بين عشائر متقابلة أثبتنا في الموامش الفرق بينها جميعاً . متخذهين أقدمها أصلاً للتحقيق . وكثيراً ما ترجع النسخ إلى أصل واحد ، وحديث يُستَحْتَنَى به عنها ، ولنفرض أننا وجدنا عشر نسخ من كتاب ولاحظنا أن أربعة منها ترجع إلى أم واحدة اكتفينا بالأم في المقابلة ، وبالمثل لو أننا لاحظنا أن ثلاثاً أخرى ترجع إلى أم واحدة استغنينا بها ، إلا أن تكون الأم قصص منها شيء ، حيث ترجع إلى الفروع . ودائماً ترتفع قيمة النسخة التي يوجد عليها إجازة بالسماع أو القراءة أو الوقف على مكتبة مهمة أو المقابلة والمعارضة على نسخ قديمة . وكانوا يكتبون تاريخ فراغهم من كتابة النسخة ، وقد يذكرون أنهم كتبوها استملاء ، وقد يذكرون أنهم نسخوها من مخطوطة المؤلف أو من مخطوطات أحد تلاميذه .

وليس معنى ما قلنا أن النسخ غير الموثقة ينبغي إهدارها ، فقد لا يكون لكتاب مهم سوى نسخة متأخرة مليئة بالأخطاء ، وإذن ينبغي نشرها منه ، حتى تظهر نسخة خير منها فيعيد الناشر تحقيقه للكتاب على أساسها ، ويصور ذلك من بعض الوجوه مخطوطة كتاب الرد على النحاة لابن مضاء ، الذي نُشر على أساسها ، وكانت محفوظة بالمكتبة التيمورية فإنها كانت مليئة بالأخطاء ، وصُحِّحت بالمعارضة على كتب النحو ونُقيت عنها الأخطاء والتحريفات للكثرة التي كانت تملوها . وبما يدل على ما للنسخ غير الموثقة أحياناً من أهمية بعيدة نشرة ديوان الأعشى ، فإن جابر ناشره أبلى فيه بلاء طويلاً ، وقد اعتمد — كما أسلفنا — في نشره على مخطوطة منسوبة إلى ثعلب تحمل سبعاً وسبعين قصيدة ومقطوعة وأضاف إليها خمس قصائد وجدنا في مخطوطات أخرى مجهولة النسب . وتلقانا في الديوان مطور مكانها بياض في الأصول وتحريفات وتصحيقات مختلفة . ونُشر الديوان في القاهرة نشرة تعتمد على نشرة جابر دون رجوع إلى مخطوطات جديدة . ثم تصادف أن صورت دار الكتب المصرية مخطوطة من المكتبة المتوكلة اليمينية سبق أن أشرنا إليها بها ست وأربعون قصيدة ومقطوعة للأعشى ، ومع أنها غير وثيقة وتتضمن منتحلات على الأعشى كثيرة تعطى الفرصة لملء بعض البياضات في النشرتين السالفتين وتصحيح كثير من الأخطاء ، وإعادة نشر الديوان نشرة جديدة . وفي ذلك ما يبين أهمية النسخ المخطوطة

حتى لو كانت متأخرة وغير وثيقة ، وبها تحريفات وتصحيحات ، فقد تصلح بعض التصحيحات والتحريفات في نسخ أخرى .

وينبغي ألاَّ نَتَّخِذَ بِقَدَمِ النسخة من حيث هو ، فقد نجد نسختين لكتاب ؛ إحداها قديمة كثيرة الأخطاء والثانية حديثة دقيقة الضبط لأنها نُقِلَتْ عن أصل أكثر صحة من النسخة القديمة ، وحينئذ يتحتم أن نتخذ النسخة الحديثة أصلاً لتحقيقنا على الرغم من حداثة . وإذا كان في نص النسخة القديمة التي اخترناها أصلاً مواضعُ خطأ واضح صحتها من النسخ الأخرى ، إذ يجب أن ننشر الكتاب في أصح صورة لقراءاته التي رَوَى بها أو كُتِبَ في نُسخ مختلفة . ولا يختلف اثنان في أن رائدنا من النشر والتحقيق أن ننشر الكتاب في الصورة التي أخرجها بها المؤلف بقدر المستطاع .

وينبغي أن نشير إلى أن من كتب العصور السالفة ما كثر تداوله في الماضي حتى أصبح شعبياً ، حتى أضيفت إليه بسبب شعبيته زيادات مطردة على توالي الأزمنة ، وهي زيادات من شأنها أن تجعل نسخه متفاوتةً واسعاً على نحو ما هو معروف عن كتاب ألف ليلة وليلة ؛ فإن القصصَ أدخلوا على حكاياته كثيراً من الزيادات والإضافات مما جعل مخطوطاته تمثل عشرات بل قبائل متباعدة . وفي مثل هذا الكتاب يختار المحقق مخطوطات عشيرة واحدة من عشائره المتعددة ، ويقارن بينها مستخلصاً منها مخطوطة جيدة يجعلها أساساً أو أصلاً لنشره موازناً في الهوامش بينها وبين أخواتها في نفس العشيرة ، أما النسخ التي ترجع إلى عشرات مغايرة لصورة عشيرته وفروعها المختلفة ، فيلجأ ، أو قل يبعدها ، فلا يخلها في هوامشه ولا في مقارناته بين نسخ العشيرة الواحدة .

وكان أسلافنا يعرفون أهمية الأصول الصحيحة ، وكانوا يميزون بدقة بين خطوط المؤلفين والعلماء المصنفين ، ولذلك قد يلقانا مثل قول أبي حيان ، وقد نقل عن الجاحظ بعض النصوص : « ومن خطه الذي لا أرتاب فيه نقلت » . وشدّدوا كثيراً في أن تكون المخطوطة مقابلةً أو معارضةً على نسخ أصلية ، وقد اصطلاحوا

فيا يتضح سقوطه في أثناء المعارضة أن يُحْطَ من موضع السقوط في السطر خطٌ معطوفٌ بين السطرين عطفة يسيرة إلى جهة الساقط ويسمونه «الْحَقُّ» بفتح اللام والحاء ، سواء أكتب على يسار الصفحة أو على يمينها ، وكانوا يكتبون في نهاية الحق كلمة «صح» . أما ما يتضح خطؤه فكانوا يملون عليه خطأً أوله كالصا ، ولا كانت تشبه الضبة سمو ذلك تضييباً أو تمريضاً أو تصحيحاً ، وصورتها على هذا النمط : صـ وكانوا إذا زادت كلمة أو عبارة ليست من الكتاب نقوها عنه بالحك أو المحو أو الضرب عليها بخط . وقد يضعون نصف دائرة على أول المزيد وأخرى على آخره ، وربما وضعوا بلهما دائرتين صغيرتين .

ولا بد أن نلاحظ أن من المؤلفين من كانوا إذا صنفوا كتاباً وأخلده عنهم الطلاب عادوا فزادوا فيه زيادات كثيرة ، وقد يزيلون فيه كلما أملوه عليهم بحيث تصبح هناك منه نسخ مختلفة الحجم كبيراً وصغراً ، وما يصور ذلك من بعض الوجوه نسخ كتاب الحماسة البصرية لعل بن أبي الفرج البصري ، إذ يوجد منها ثلاث نسخ بمكتبات إستانبول كتبت في حياة المؤلف إحداها بمكتبة نور عناية كتبت سنة ٦٥١ والثانية بمكتبة عاشر أفندى يظن أنها كتبت قبل سابقتها والثالثة بمكتبة راغب باشا كتبت سنة ٦٥٤ وهي تختلف في عدد المقطوعات والقصاصد وفي الترتيب والتقديم والتأخير للأشعار ، وطبيعي أن يتخذ المحقق النسخة الأخيرة أصلاً للنشر ، ويقارن في المواصل بينها وبين النسختين الأخريين ، لأنها آخر نسخة كتبها المؤلف وهي تعد بذلك النسخة التي ارتضاها لتكون النص الذي يُنقل عنه .

ومن الكتب التي تصوّر إضافات المؤلفين وعوّدهم إلى ما كانوا يُسلّونه بالتفتيح والتهديب كتاب الياقوت في اللغة لأبي عمر المطرّز ، فقد ابتدأ بإملائه على الطلاب بمسجد المنصور ببغداد في يوم الخميس ليلة بقيت من المحرم سنة ست وعشرين وثلثمائة ومضى في الإملاء مجلساً مجلساً حتى انتهى إلى آخره . وأخذ تلاميذه بعد ذلك يقرءون عليه الكتاب ، وهو يزيد وينقح فيه ، واختار من بينهم نسخة تلميذه أبي إسحق الطبري لتكون القدوة الحسنة ، وصمها الطلاب وهو يعرضها عليه . وعاد أبو عمر فأضاف إلى الكتاب زيادات جديدة في أثناء قراءته عليه لثلاث بقين من ذى القعدة سنة ست وعشرين وثلثمائة ، والطلاب

بين يديه يراجعون نسخهم ويدخلون عليها كل ما يضيفه أو يصححه . وزاد في الكتاب بعد ذلك زيادات أخرى ، ورأى أن تكون آخر ما يتراد عليه ، وجمع للملك الطلاب في يوم الثلاثاء من جمادى الأولى لسنة إحدى وثلاثين وثلاثمائة ، واختار من بينهم أبا إسحق الطبري ليقرأ نسخه التي كان قد حررها عليه ، والطلاب من حوله يسمعون معارضين على نسخه نُسَخهم . وأعلن أبو عمر أن هذه هي العرصة الأخيرة لكتابه، إذ أمل على الطلاب في خاتمة مانصه: «هذه العرصة هي التي تفرد بها الأستاذ أبو إسحق الطبري آخر عرصة أممها ، فمن روى عنى في هذه النسخة وهذه العرصة حرفاً ، وليس من قول فهو كذّاب على ، وهي من الساعة إلى الساعة من قراءة أبي إسحق على سائر الناس ، وأنا أممها حرفاً حرفاً . . وإنما أطلنا في بيان إخراج أبي عمر المطرز لهذا الكتاب وتعدد هذا الإخراج ، لتوضح فكرة المسودات والمبيضات للمصنفات السالفة ، ولندل على ما كان يأخذ به الأسلاف أنفسهم من تحرر بالغ فيما يملون ويصفون ، إذ كانوا كثيراً ما يعودون إليه بالتنقيح والإضافة ، بالضغط كما نصنع نحن الآن حين نعيد طبع كتاب لنسأ نشرفه ، فإننا كثيراً ما ندخل عليه تنقيحات وتهذيبات مختلفة . ومن هنا كانت الطبعة المنقحة الأحداث تلغى الطبعة السابقة لها ، إذ تعدُّ أكثر منها صحة ودقة . وهذا نفسه كان يلاحظه القدماء على نحو ما رأينا آنفاً عند أبي عمر المطرز ، فإنه طلب أن تكون عرصة الكتاب الأخيرة عليه الإمام المتبوع والعلم المنصوب لروايتها عنه رواية محررة منقحة غاية التنقيح والتحرير ، وكأنما ألغى بها نسخ الكتاب ورواياته السالفة . وعلى نحو ما كانوا ينقحون ويزيدون في إملعاتهم كانوا يصنعون بمصنفاتهم ومؤلفاتهم ، ولذلك شاعت فيها المسودات والمبيضات ، ودائماً تلغى المبيضات المسودة ، كما تلغى العرصة التالية للكتاب عرضته السابقة . ولكن لا تظن أن هذه المسودات لا فائدة لها ، فقد تكون مُحيت بعض كلمات أو سطور من مبيضة نشرها أو سقطت بعض أوراق منها ، حيثئذ نستعين بالمسودة في تلافى ما سقط أو انمحي وردّه إلى موضعه .

وينبغي أن تعرف أن القدماء كانوا يخطون أحياناً في أسماء المؤلفين بعامل

الاشتباه عليهم ولذلك يجب مراجعة الأسماء التي يضعونها على المخطوطات بدقة ، ويصوّر ذلك من بعض الوجوه أن الشهرستاني ذكر في أوائل كتابه الملل والنحل فلاسفة الإسلام الذين فسّروا كتب الحكمة من اليونانية إلى العربية ، وذكر من بينهم أبا حامد أحمد بن محمد الإسفزاری ، وهو من إسفزار بلدة بين هراة وسجستان . واشتبه الأمر على بعض العلماء فجزم بأن الإسفزاری المذكور هو الإسفراييني ، لاشتراكهما في الكنية والاسم واسم الأب واقرباب الإسفزاری في الصورة الخطية من الإسفراييني . ومثل هذا اللبس كان يحدث في كثير من الأسماء كان يُخلط بين الهستائي نسبة إلى القبيلة والهمداني نسبة إلى همدان بلدة بليزان .

وكانت مخطوطات دولوين الشعر الجاهلية والإسلامية تعود كما أسلفنا إلى روايتين أساسيتين : بصرية وكوفية ، وقد تعود إلى رواة مختلفين ، ولا بد أن يجمع المحقق في نشره تلك اللواوين بين الروايات المتعددة ، ولكن دون أن يمزج بينها ، ومعروف أن الرواية البصرية تبالغ في التشدد والتوثيق ، بينما الرواية الكوفية دونها في هذا التشدد والتوثيق . ونضرب لذلك مثلاً ديوان زهير الذي رواه الشنتمري رواية مسندة إلى الأصمعي البصري في ثمان عشرة قصيدة ومقطوعة ، وقد أضاف إلى رواية الأصمعي قصيدتين من رواية الكوفيين شك الرواة المحققين في ثانيتهما . ويحاذب هذه الرواية رواية ثانية للشعراء الكوفي ، وهي تضيف عشرات القصائد والمقطوعات ، ومن حين إلى حين تنصّ على أن هذه القصيدة أو تلك المقطوعة من رواية حماد أو ابن الكلبي المعروفين بكثرة الوضع على شعراء الجاهلية . وينبغي على المحقق أن يتفحص بين الروايتين في تحقيقه للديوان بادئاً بالرواية البصرية ، لأنها أقرب من أختها الكوفية ، ولما زادت الأخيرة في بعض القصائد المذكورة في الرواية الأولى أبياتاً أثبتتها في الهوامش ، حتى لا يُدخل عليها ما ليس منها ، وإلا أصبحت كأنها رواية جديدة ملفقة من الروايتين . وقد نشرت دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة الديوان برواية ثعلب ، وكان ينبغي أن تضيف إليها الرواية البصرية حتى يستفح بها الباحثون في توثيق ديوان زهير .

ومثل ثان ديوان النابغة الذبياني ، فقد نُشر نشرات كثيرة ، نشره أول الأمر

« ديرنبورج » في المجلة الآسيوية (١٨٦٨ - ١٨٦٩) وفي سنة ١٨٩٩ نشر في نفس المجلة ملحقاً للديوان . ونشره « ألوارد » في مجموعة الدواوين الستة من عمل الشنتيمري عن الأصمعي ، غير أنه لم يكتف بعمله في تلك الدواوين ، إذ أضاف إليها زيادات مما وجده منسوباً إلى أصحابها في كتب الأدب . ونُشر الديوان نشرات أخرى ؛ لعل أحدثها نشرة الدكتور شكرى فيصل ، وهي من صنعة ابن السكيت المتوفى سنة ٢٤٤ للهجرة أو قل بشرحه . وبينما تحمل رواية الشنتيمري اثنين وعشرين قصيدة ومقطوعة تحمل رواية ابن السكيت خمساً وسبعين قصيدة ومقطوعة ، وهي رواية كوفية أما الأولى بصرية إذ تُسند إلى الأصمعي . والمفروض أن من ينشر هذا الديوان لا يد أن يجمع رواياته ، ويبدأها برواية الأصمعي ، ثم يتلوها برواية ابن السكيت . مع معارضة الروايتين على رواية التبريزي ، وفي مكتبة فيض الله بإستانبول مخطوطة من هذه الرواية مشروحة مفسرة ، وهي مصورة بمعهد إحياء المخطوطات بالجامعة العربية . ثم يضيف إلى ذلك ما روته كتب الأدب واللغة للنابعة مما لا يوجد في ديوانه ، ويخرج تخريجاً دقيقاً كل قصيدة فيه وكل مقطوعة . ولا بد أن ينظر في شرح البطليوسي المنشور بالقاهرة للديوان : وهو يلتقي في روايته برواية الأصمعي التي احتفظ بها الشنتيمري .

ولا ريب في أن خير نشرة للديوان جاهلي هي النشرة التي نهض بها الأستاذ محمد أبو الفضل إبراهيم للديوان امرئ القيس ، وكان قد نشره « دي سلان De Slane » بباريس سنة ١٨٣٧ معتمداً في نشرته على رواية الشنتيمري للدواوين الستة المسندة إلى الأصمعي ، مع بعض زيادات . ونشره « ألوارد » في مجموعة الدواوين الستة من مخطوطة مروية عن السكيري وألحق به بعض القصائد والمقطوعات . وطبع في الدواوين الستة بشرح البطليوسي . ونشره حسن السلوي مرتباً على حروف المعجم . ولم يكد الأستاذ أبو الفضل يتصدى لنشره حتى جمع رواياته ومخطوطاتها المحفوظة بالمكتبات وبدأ برواية الشنتيمري وما اقترن بها من شرح ، وهي الرواية المنسوبة إلى الأصمعي كما أسلفنا ، حتى إذا انتهى منها سرّده رواية المفضل من نسخة الطوسي مما لم يتره الأصمعي ، وهي سبع وأربعون قصيدة ومقطوعة ، روى الطوسي منها عن ابن الأعرابي ربيب المفضل أربعين قصيدة ومقطوعة ، ويلى ذلك

في نسخة الطوسي، ست قصائد ومقطوعات من الشعر القديم الموضوع على امرئ
النيس ، ثم ست وشرون قصيدة ومقطوعة بيئة الوضع والانتحال مثبتة أيضاً في
نسخة الطوسي . وتلا ذلك بزيادات من نسخة السكرى المروية عن علي بن
ثروان الكتلى بلغت خمس عشرة مقطوعة . ثم زيادات نسخة أو رواية ابن
النحاس التي تجمع بين رواية الأصمعي وأبي عبيدة وغيرهما ، وهي لا تتجاوز
قطعتين . ثم زيادات أبي سهل القارسي في روايته عن بعض الكوفيين . ومثل هذا
الصنيع للأستاذ محمد أبي الفضل إبراهيم ينبغي أن يتبع في تحقيق جميع الدواوين
الجاهلية ، وقد أتبع هذا العمل بتحقيق واسع لروايات القصائد والمقطوعات والمقارنة
بينها ، مع ذكر خلافاتها ومواضع الزيادة والنقص فيها ، ومع إثبات ما وجده من
الزيادات في كتب المختارات الشعرية المهمة ، وألحق بذلك الشعر المنسوب إلى الشاعر
مما لم يرد في أصوله المخطوطة .

وواضح أنه ينبغي أن يفصل المحقق بين الروايات لأبي ديوان جاهل أو
إسلامي . وما يصور اختلاف الروايات في الدواوين الإسلامية ديوان حسان بن
ثابت ، ولا نلتقي فيه برواية بصرية عن الأصمعي ومعاصريه ، وإنما نلتقي برواية
كوفية للسكرى عن محمد بن حبيب ، وهو من الثقات الذين عُنوا برواية الدواوين
القديمة . غير أن السكرى نص في روايته عنه للديوان أنه سمع منه جزءاً كان
يمليه على الطلاب ، وأن جزءاً آخر لم يسمعه منه ، وإنما وجده في نسخته التي خلفها في
مكتبته من بعده . ويتبادر لنا تَوّاً ، مما عرفناه في غير هذا الموضع عن السماع من
الشيوخ أن ابن حبيب إنما أُملي ما صَحَّ عنده من شعر حسان ، وسمعه منه
السكرى وغيره من تلاميذه . أما الجزء الثاني فإنه لم يصح عنده فيما يظهر ، ولذلك لم
يُملَّه على تلاميذه . وفصل السكرى بين الجزئين دقة منه في التحري . وبذلك
أصبحت روايته للديوان تحمل جزئين : جزءاً وثيقاً في رأى ابن حبيب ، وجزءاً
غير وثيق . وللديوان رواية ثانية جمعت بين رواية ابن حبيب ورواية عالم لغوي
يسمى الأثرم ، وهي تضيف إلى رواية السكرى نحو أربعين قصيدة ومقطوعة
وقد كُتِبَ على نسختها أنها قُرئت على العلوي الراوية الإخباري ، وكان يعاصر ابن
حبيب . وطبيعي أن يبدأ محقق هذا الديوان بالجزء المسموع عن ابن حبيب ،

فهو أعلى أجزاء الديوان ثمة ، ثم يتلو بالجزء المأخوذ من نسخة ابن حبيب ، حتى إذا فرغ منه تلاه بزيادات رواية العلوي . وطبعي أيضا ألا يضاف شيء من زيادات هذه الرواية إلى الرواية الأولى ، بل تسجل مزيلاتها في هوامشها ، حتى لا يخلط بين أجزاء الديوان ودرجات روايته في التوثيق والصحة . وينبغي أن تضاف إلى ذلك المزيادات من شعر حسان في الكتب التاريخية والأدبية ، وأن يلحق بالمصائد والمقطوعات تخريج علمي دقيق في المراجع القديمة .

ومعروف أنه تلقانا دائماً بجانب رواية الدواوين القديمة روايات فرعية لبعض قصائدها ومقطعاتها وأبياتها منبثة في كتب الشعر والشعراء واللغة والأدب والجغرافيا والتاريخ . وأحياناً تستمد أو تؤخذ من أصل لرواية الديوان أكثر دقة وأصح ضبطاً من النسخة التي وقعت لنا منه ، وقد تستمد من رواية أتم من الرواية التي وصلتنا . ولذلك لا يجوز بحال أن نفعل هذه الروايات الفرعية للديوان حين تحقيقه . وينبغي أن نعرف أنه لا يصح أن نقلهما على رواية الديوان الأصلية ما دامت صحيحة ، بل نتمسك دائماً برواية الديوان التي ننشرها مثبتين في الهوامش الفروق بينها وبين الروايات الفرعية . أما في الألفاظ المصحفة والمحرقة فإننا نثبت الرواية الفرعية ونشير في الهامش أو في الحاشية إلى الرواية الأصلية المغلوطة .

ومن الروايات الفرعية التي ينبغي أن نلقاها بحذر رواية صاحب الأغاني للمقطوعات التي شدا بها المغنون في العصرين الإسلامي والعباسي ، فإنهم كثيراً ما كانوا يبدلون ويغيرون فيما يتغنون به من أشعار الشعراء ، على نحو ما يتضح من الموازنة بين رواية أشعار عمر بن أبي ربيعة في ديوانه وبين ما تغنى به المغنون من شعره ، فلنا نجلهم يبدلون في بعض ألفاظ المقطوعات التي لحنوها ، وزأهم يحدفون أحياناً شطراً ويضمون شطراً آخر مكانه ، وقد يقلمون أبياتاً عن مواضعها أو يؤخرونها ، وقد يزيلون بيتاً أو بيتين في بعض المقطوعات ، وقد يمزجون بين بعض مقطوعات الشاعر ومقطوعات غيره من معاصريه . ولذلك يكون من الخطر الاعتماد على الأغاني في تصحيح الدواوين . وكثيراً ما تلقانا في الروايات الفرعية قصائد ومقطوعات لم ترد في رواية الديوان . وقد تلقانا بعض الأبيات . وتعود بعض المحققين أن يمتحن الأبيات على القصائد التي تشترك معها في الوزن والقافية ، وهو

خطاً محض ، إذ يمكن أن يكون للشاعر أكثر من قصيدة اختار لها نفس الوزن والقافية ، ولذلك كان ينبغي أن توضع هذه الأبيات ومثلها القصائد والمقطوعات في الرواية القرعية بملحق الديوان . وسنبين ونعيد مراراً في أنه لا بد أن يلحق بالديوان تخريج واسع لقصائده ومقطوعاته ومزاداته ، بحيث نعرف في دقة ورودها ودورانها في المراجع القديمة .

وعادة حين تعدّد مخطوطات ديوان أو كتاب يضع المحققون المحدثون لها رموزاً ، إما من اسم الرواية مثلاً وإما من اسم المكتبة التي توجد بها المخطوطة أو اسم البلدة الموجودة بها ، فمثلاً قد يدلون على مخطوطة بدار الكتب المصرية بالحرف (د) وقد يدلون عليها بالحرف (ق) إشارة إلى القاهرة إذا لم يكن بها سوى هذه المخطوطة ، أما إذا كانت هناك مثلاً ثلاث مخطوطات منسوبة إلى القاهرة فيمكن إضافة (١) إلى الأولى فتصبح قا ، وب إلى الثانية فتصبح قب وجم إلى الثالثة فتصبح قج . وينبغ في الروايات أن يرمز إلى أصحابها لا إلى مكان مخطوطاتها فيقال مثلاً : ص رمزاً إلى الأصمعي وص رمزاً إلى السكري . وقد تنبه أسلافنا إلى فكرة الرمز في أسماء العلماء ونجد لها شائعة بين المحدثين ، فرمز البسخاري : خ ، ورمز مسلم : م ، ورمز الترمذي : ت ، ورمز النسائي : ن وهكذا . وصنع صنيهم الفقهاء فكانوا يرمزون مثلاً إلى أبي حنيفة بحرف ح وإلى مالك بوز م ويزى صاحب خزائن الأدب يرمز إلى سيبويه بالحرف س . وهناك رموز وضعوها اختصاراً لبعض الألفاظ ، من ذلك ثنا أي حدثنا ، وأبنا أي أنبأنا ، وأنا أي أخبرنا ، ورحه أي رحمه الله ، وقع أي تعالى ، ورضه أي رضى الله عنه . وكانوا يكرهون الرمز فيما يتصل بلفظ الجلالة وكذلك كرهوا : صلعم بدلاً من صلى الله عليه وسلم . وفي بعض كتب الفلسفة الإسلامية لابن سينا وغيره نجد النساخين يستعملون مثلاً « مع » بدلاً من محال ، و « مع » بدلاً من معلول ، ولا « مع » أي لا محالة . وواضح أن اختصار الألفاظ قد يقع في اللبس .

ولهم أن القلاء عرفوا فكرة الرموز التي يستعملها المحققون اليوم إشارة إلى نسخ المخطوطات أو إلى الروايات ، بل لقد كانوا يعرفون كل القواعد العلمية التي تنبئها في إخراج كتاب لا من حيث رموز المخطوطات فحسب ، بل أيضاً من

حيث اختيار أوثق النسخ لاستخلاص أدق صورة للنص . ولعل خير ما يمثل عملهم في هذا الجانب إخراج اليوناني حافظ دمشق المشهور في القرن السابع الهجري لصحيح البخاري ، وكان مما أغراه بذلك أن ابن مالك إمام النحاة في عصره هاجر من الأندلس واستقرّ بدمشق ، فاتفق معه أن يُخرج صحيح البخاري تحت سمّعه وأمام بصره ، حتى يكفل لألفاظه كل ما يمكن من دقة ولحركاتها اللغوية والنحوية كل ما يمكن من صحة . ولم يكتب اليوناني في إخراجهِ نسخة واحدة وثيقة من نسخ صحيح البخاري بل مضى يجمع أوثق النسخ في العالم العربي ، واختار أصلاً لتحقيقه نسخة كانت موقوفة بمدرسة أقبيا آص بالقاهرة ، وقابلها على أصل مسموع للحافظ أبي ذر الهروي ، وأصل ثان مسموع لحافظ أبي محمد الأصبلي ، وأصل ثالث مسموع للحافظ أبي القاسم بن عساكر الهمشقي ، وأصل رابع مسموع على الشيخ أبي الوقت بقراءة السمعاني وغيره من كبار الحفاظ . ونهض بهذا الصنيع في واحد وسبعين مجلساً ، كان يجواره فيها ابن مالك للمراجعة والتصحيح ، وأمامه جماعة من الفضلاء يسمعون منه ، وينظرون في نسخ معتمدة من الكتاب . وبذلك كان إخراج اليوناني له يُعدُّ أصبح إخراج كما كان أدائه له يُعدُّ أدق أداء ، مما جعل فروع نسخته تنتشر في العالم الإسلامي . وقد طُبعت في العصر الحديث — وذاعت — نسخة فرعية منها عالية النسبة ، وهي نسخة يخط ابن مالك ، وفراه يسجل على ورقة يمزقها الأخير سماعه لها من اليوناني كما يسجل اليوناني شهادته له بذلك ، وكل منهما يسوق كلامه في إجلال لصاحبه بصور روح أسلافنا العلمية وما اتسمت به من تواضع رفيع ، أما ابن مالك فسوق سماعه على هذا النمط : « سمعت ما تضمنه هذا المجلد من صحيح البخاري ، رضى الله عنه ، بقراءة سيدنا الشيخ الإمام العالم الحافظ المتقن شرف الدين أبي الحسين علي بن محمد بن أحمد اليوناني رضى الله عنه وعن سلفه . وكان السماع بحضرة جماعة من الفضلاء ناظرين في نسخ معتمد عليها . فكلما مرّ بهم لفظ ذو إشكال يَنبَت فيه الصواب ، وضبطته على ما اقتضاه علمي بالعربية . وما افتقر إلى بسط عبارة وإقامة دلالة أخرت أمره إلى جزء أستوفى فيه الكلام مما يحتاج إليه من نظير وشاهد ، ليكون الانتفاع به عاماً ، والبيان تاماً ، إن شاء الله تعالى .

كتبه محمد بن عبد الله بن مالك حامداً لله تعالى . وقد أنفذ ما وعد به هنا من تأليف كتاب مستقل ييسر فيه بعض المسائل اللغوية والنحوية في أطراف من ألفاظ الحديث ، مستشهداً لها بكثير من النصوص الشرعية ، وسماه : « شواهد التوضيح والتصحيح لمشكلات الجامع الصحيح » . ويسوق اليوناني شهادته لابن مالك على سماع نسخته منه بهذه الصورة : « بلغت مقابلة وتصحيحاً وإسماعاً بين يدي شيخنا شيخ الإسلام حجة العرب ، مالك أئمة الأدب ، العلامة أبي عبد الله بن مالك الطائي الجياني ، أمد الله ، تعالى ، عمره ، في المجلس الحادي والسبعين ، وهو يراعى قراءتي ، ويلاحظ نطقي ، فما اختاره ورجحه وأمر بإصلاحه أصلحته وصححت عليه ، وما ذكر أنه يجوز فيه إعرابان أو ثلاثة كتبت عليه معاً ، فأعملت ذلك على ما أمر ورجح ، وأنا أقابل بأصل الحافظ أبي ذر ، والحافظ أبي محمد الأصبلي ، والحافظ أبي القاسم الدمشقي ما خلا الجزء الثالث عشر والثلاثين فإنهما معدومان ، وبأصل مسموع على الشيخ أبي الوقت بقراءة الحافظ أبي منصور السمعاني وغيره من الحفاظ ، وهو وقف بخاتناه السيماطي . وعلامات ما وافقت أبأذر » . والأصبلي « ص » والدمشقي « ش » وأبا الوقت « ظ » فليعلم ذلك . وقد ذكرت ذلك في أول الكتاب في فرقة لتعلم الرموز . كتبه على بن محمد الهاشمي اليوناني ، عفا الله عنه . وفي الورقة أو الفرقة التي أشار إليها اليوناني رموز أخرى تبلغ خمسة عشر رمزاً ، وهي تشير بدورها إلى رواة آخرين لصحيح البخاري ونسخهم ، منها : « هـ » للكشيميني و « حـ » للحموي و « سـ » للمستمل و « ع » للسمعاني و « ج » للجرجاني و « حـ » للحموي والكشيميني و « سـ » للمستمل والكشيميني .

وإخراج اليوناني لصحيح البخاري على هذا النحو يدل بوضوح على أن أسلافنا لم يثبتوا لنا ولا للمستشرقين شيئاً يمكن أن يضاف بوضوح في عالم تحقيق النصوص . ونراه ينص على مكان النسخة لأعلى اسم صاحبها فقط ، وإذا كان قد نقص منها أجزاء مثل أصل أبي القاسم الدمشقي الذي نقص الجزئين الثالث عشر والثلاثين نص على ذلك . ونراه ينص على أن جميع الأصول كانت مسموعة ، وهي أعلى المراتب في تحمل أي كتاب . وتابع اليوناني أن يضع لفظ « لا » إشارة

إلى أول الكلام الساقط من أصله ، حتى إذا انتهى ما سقط وضع كلمة « إلى » إشارة إلى آخره .

وكان اليوناني من اللذة بحيث ميز الأصل الذى اعتمد عليه من الأصول الأخرى ، مثبتاً ما بينه وبينها من فروق . وكثير من المحققين اليوم إذا كانت تحت أيديهم من كتاب نسخ كثيرة اعتمدوها جميعاً دفعة واحدة ، وهو خطأ فى التحقيق ، إذ لا بد من اعتماد نسخة بعينها واتخاذها أما أو أصلاً ، مع إثبات ما بين النسخ من خلاقات فى الحواشى أو الهوامش . ولا تترك لفظة فى الأصل إلى لفظة فى بعض النسخ ما دامت لفظة الأصل صحيحة ، أما المصحّف والمعلوط فيتحتم أن يوضع مكانهما الصحيح ويشار إليهما فى الهوامش . وحتى ما يخطئ فيه المؤلف سهواً أو غفلة ينبغى أن يصحح ويشار إلى ذلك فى الحواشى ، لأنه هو نفسه لو أنه راجع كتابه لصحح غلطه وتصحيحه بيده . وكثيراً ما يسقط حرف أو لفظة من ناسخ الأصل ، وينبغى أن يتلافاهما المحقق واضعاً لهما بين الأقواس المعقوفة هكذا : [. . .] . وأحياناً توجد على هوامش المخطوطات تعليقات ، وينبغى ألا تدخل فى المتن وأن توضع فى الحاشية مع رقم يدل على مواضعها فى النص أو أرقام . وقد نجد على هوامش بعض المخطوطات تعليقات تدل على أنها ثمرة معارضات لنسخة الأصل على نسخة أو نسخ أخرى . وموضعها هى أيضاً الهوامش . وذكرنا فيما أسلفنا أن بعض المؤلفين كان يخرّج كتابه عدة مرات ، وفى كل مرة يزيد فيه ويضيف ، وينبغى أن تنشر آخر نسخة إذا وجدت . ومن يعارض كتاب المغرب المنشور على ما اقتبس منه فى نفع الطبيب يلاحظ أن المقرئ لم ينقل عن النسخة المنشورة التى كتبها ابن سعيد لابن العديم ، وإنما نقل عن نسخة تتأخر عنها كانت بها زيادات كثيرة كتبها ابن سعيد حين ألقى عصاه بتونس أخيراً ، غير أن هذه النسخة سقطت من يد الزمن . ولا يجوز بتاتاً أن نتمتع فى نشر كتاب له نسخ متعددة فى مكاتب الغرب والشرق على نسخة منه واحدة تقع فى أيدينا مصادقة ، بل لا بد من تتبع النسخ الأخرى ، فقد تكون بينها نسخة بخط المؤلف أو بخط أحد تلاميذه أو عليها سماع أو صورة من صور التحمّل أو كتبت فى عصر صاحبها أو فى عصر قريب من عصره . والطامة الكبرى أن ينشر محقق

نسخة قريبة إلى يده ويترك النسخ الأخرى ، على حين تكون نسخته مجهولة النسب أو تكثر فيها التحريفات والتصحيقات .

وكثيراً ما يذكر المؤلفون القدماء مصادرهم التي ينقلون عنها ، وحينئذ ينبغي على المحقق أن يعارض الأصل الذي بيده على مصادره ، ومن يرجع إلى القسم الأندلسي من كتاب المغرب لابن سعيد المنشور بدار المعارف يجد دائماً في هوامشه معارضة نصوصه على مصادرها المنقولة عنها من مثل كتاب النخبة لابن بسام وتاريخ علماء الأندلس لابن الفرضي ورحلة المقتبس للحميلى والصلة لابن بشكوال وكتاب القضاة لأبي عبد الملك بن عبد البر وفلائد العقبان والمطمع للفتح بن خاقان وزاد المسافر لصفوان بن إدريس والمطرب من أشعار أهل المغرب لابن دحية والبيضة للتحالبي وخريدة القصر للعماد الأصبهاني والبدیع في فصل الربيع لحبيب ، غير كتب أخرى كثيرة . وطبعاً رواية ابن سعيد لنصوص من هذه الكتب وما يخالها تعد رواية فرعية ، ولذلك كان يتحتم مراجعتها على مصادرها وإثبات ما بينها وبين تلك المصادر من اختلافات . وكثيراً ما تلفت مراجعة المصادر إلى ما وقع فيه المؤلف من الأخطاء كأن ينسب كلاماً إلى مصدر وهو من مصدر آخر سهواً ، أو يفتل اسم مصدر عفوياً . وقد يحدث أن يُنشر كتاب من مخطوطات غير موثقة ، فيدخله بعض السقم وبعض التصحيف ، فإذا قابلنا عليه فرعه صححه على نحو ما نجد عند ابن سعيد في ترجمته لابن شهيد الأديب الأندلسي المشهور ، فقد نقلها عن النخبة لابن بسام ، ومن يراجع على أصله يلاحظ أنه يصوب أخطاءه البيضة في نشرة جامعة القاهرة ، وحرى بالقارئ أن يعود إلى هذه الترجمة ليرى كيف تدخل التحريفات والتصحيقات على النصوص ، وكيف تصححها الفروع الوثيقة . ومرةً بنا أن أكثر ما في نفع الطيب من أشعار أندلسية استمدته المقرئ من كتاب المغرب ، ودائماً كانت نسخة ابن سعيد هي الصحيحة ، لأنها نسخة وثيقة ، إذ هي بخطه ، بينما تحفل التصحيف كثيراً مما أخذ عنها في نفع الطيب ، ولكل ما قلعت كان القسم الأندلسي من الكتاب يصلح كثيراً مما فسد واضطرب في أصوله وفروعه المطبوعة . ولعل في ذلك ما يوضح أهمية معارضة الكتاب المحقق على مصادره وعلى الكتب التي تأخرت عنه وأخلت منه اقتباسات كثيرة أو قليلة .

وقد لا يذكر مؤلف مصادره في كتابه الذي ألفه ، ويكون من السهل أن نرجع إليها ونقوم منها بنصوص الكتاب . ومن غير الأمثلة على ذلك كتاب الرد على النحاة لابن مضاء القرطبي المنشور من مخطوطة حديثة بالمكتبة التيمورية مليئة بالأخطاء والتصحيقات ، حتى إن النامخ كان يضع أحياناً الشطر الثاني للبيت قبل الشطر الأول ، ولما روى بيتاً صحيحاً . ومعروف أن الكتاب يناقش ثلاثة فصول أساسية من فصول النحو ، هي فصول التنازع والاشتغال وفاء السببية واختها واو المعية الناصبتين للمضارع . وكان طبعياً أن تصحح أبيات هذه الأبواب من كتب النحو المفصلة كما صححت الأمثلة النثرية المعقدة بالرجوع إلى الأمهات النحوية من أمثال كتاب سيبويه والمقتضب للمبرد والسيرافي على سيبويه والإتصاف لابن الأنباري وابن يعيش على المفصل وإرتشاف القُرب لأبي حيان وجمع الهوامع للسيوطي ، غير النصوص التي أشار ابن مضاء إلى مراجعتها المقتبسة منها مثل كتاب الخصائص لابن جني والاتصاف لابن ولاد ، وبذلك ذُكِّل كل ما كان في الكتاب من الصعوبات والعقبات .

٦

صعوبات في الأصول والتحقيق

كثيراً ما يُمنَحَى جزء من عنوان المخطوطة أو من اسم المؤلف ، ويمكن التعرف على العنوان والاسم كاملين من مخطوطات أخرى للكتاب أو من اقتباسات كبيرة منه في كتب تأخرت عنه . وإذا كان المحو اسم المؤلف وحده أو اسم الكتاب وحده فإن التعرف عليه حيث يكون أسهل ، إذ معرفة اسم الكتاب تساعد على معرفة اسم مؤلفه ، كما أن معرفة اسم المؤلف تساعد على معرفة اسم الكتاب . وكما قلنا لا يكفي أن نجد اسم مؤلف لكتاب وكذلك عنوانه على الورقة الأولى منه ، بل لا بد من التثبت من ذلك بدراسة الكتاب والرجوع إلى كتب الفهارس قديماً وحديثاً .

ويحدث كثيراً في بعض النسخ والأصول أن يسقط منها أوراق ، ويسمى ذلك خُسرَماً وخروماً في النسخة . كما يحدث كثيراً أيضاً أن يضطرب ترتيب أوراقها .
وحين تكون هناك نسخ متعددة لكتاب يمكن سد الخروم والثغرات كما يمكن ترتيب الأوراق وردها إلى صورتها الأصلية من السياق . أما حين لا يكون هناك إلا نسخة واحدة أو أصل واحد وحدث فيه خروم فقد يمكن تلافيها من كتب تلت الكتاب ، نقلت عنه نفس الأوراق الضائعة أو المأخوذة . أما اضطراب ترتيب الأوراق في النسخة الوحيدة ، فقد يهلئ فيه ترقيمها إن كانت قد رُقمَت حين كتابتها ، واتبع كثيرين في الرقيم أن يكتبوا أول كلمة في الورقة أسفل الورقة السابقة لها ، حتى يهتدى القارئ إلى نظام تتابع الأوراق إن كان قد حدث خلل فيها .
وكان كثير من النساخ والمؤلفين لا يتبعون هذا التقليد ، مما يجعل ردّ الأوراق المضطربة فيما كتبوه من نسخ وأصول شيئاً صعباً .

ومن الكتب التي نجد فيها الآتين جميعاً: آفة الخروم وآفة اضطراب الأوراق القسم المصري من كتاب : «خريدة القصر وجريدة العصر» للعماد الأصبهاني وكانت منه نسخة مصورة بدار الكتب المصرية عن نسخة المكتبة الأهلية بباريس غير أنها تنقص كثيراً من أوطا، وأوراقها مضطربة ولا تحمل صورة الترقيم القديمة . ووجدت قطعة من هذا القسم المصري في مكتبة نور عثمانية بإستانبول، تشتمل على مجموعة كبيرة من التراجم الأولى فيه، ووُجد مختصر للخريدة لعلی رضائی احتفظت بنسخته دار الكتب، فاستعان الناشر للنص بهذا المختصر ليعيدوا إلى أوراقه ترتيبها الدقيق . واستعانوا في ذلك أيضاً بكتاب المغرب لابن سعيد في جزئه الخاصين بالفسطاط والقاهرة .
لأن ابن سعيد ترجم لكثيرين ممن ترجم لهم العماد في الخريدة، وكثيراً ما ينقل عنه دون تبديل ، مع الاختصار في العرض . ووجدوا بعد فراغهم من ترتيب الأوراق أن نسخة نور عثمانية لا تلتحم تراجمها مع تراجم نسخة باريس : إذ بينهما ثغرة ، سقطت فيها ثلاث تراجم للأمير أبي المهند حسام بن مبارك بن قَصَّة العقيلي ، وهبة الله بن كامل ، وابن الذرّوي ، ثم فاتحة ترجمة القاضي الجليش التي تبدأ من بقيتها مصورة دار الكتب . وقد نقلوا الترجمة الأولى من مختصر الخريدة المذكور آنفاً إذ لم يجدوها في سواه . ووجدوا الترجمة الثانية يحتفظ بها كتاب

الروستين لأبي شامة المقدسى نقلًا عن الخريدة ، فنقلوها عنه . أما الترجمة الثالثة فوجدوا ابن سعيد ينقلها في كتابه للغرب عن الخريدة ، فأخطأوا منه . ورجعوا في فاتحة ترجمة القاضي الجليس إلى الكتب الثلاثة : المغرب والروستين ومختصر الخريدة ، إذ وجدوا فيها جميعاً . وبذلك التأم القسم المصرى من كتاب الخريدة وأمكن تحقيقه ونشره .

ومن المخطوطات التي شاعت فيها آفة الخروم وآفة اضطراب الأوراق القسم الأندلسى من كتاب المغرب لابن سعيد ، المنشور بدار المعارف في مجلدين . وبرّ بنا أن غطوة هذا الكتاب تحتفظ بها دار الكتب المصرية ، وأنها غطوة موثقة فقد كتبها المصنف بخطه وعليها - كما مرّ بنا - توقيعات طائفة من العلماء المصريين وإشارات تملك للصمدى ، ووقفّ للسلطان المؤيد على جامعته ومعها ختمه . فهي نسخة ، أو قل أصل وثيق على النسبة إلى مؤلفه ، وكان القسم الأندلسى فيه يشغل ستة مجلدات منه ، وأصابته الأصل كله عوادي الزمن ، فاضطربت أوراقه واختل نظامها وسقط منها مجاميع كثيرة . واختلف إلى هذه الأوراق الباقية من الكتاب والمجموعة في أربع مجلدات كثيرٌ من المستشرقين يحاولون نشر أجزاء منها ، ونشر فولرز الجزء الخاص بالدولة الطولونية ونشر تلحكوت الجزء الخاص بالدولة الإخشيدية . وظلت بقية المغرب مهملة ، وظل اليأس يستولى على المستشرقين من نشر الكتاب ونشر القسم الأندلسى منه للنقص الشديد فيه ولاضطراب أوراقه وفقدائها علامات تنابها . ووُجدت صدقة مجموعة من أوراق هذا الأصل في مكتبة ببلصفورة بالقرب من سوماج ، وهي أيضاً أوراق متناثرة ضمّ بعضها إلى بعض في غير نظام ، وبينها كثير من أوراق القسم الأندلسى في الكتاب . وقد ضمها الحق إلى أوراق دار الكتب ، ثم أخطأ يرد الأوراق إلى مواطنها الأصلية من صلة الكلام ، مستعيناً بأربع وسائل : أولاً تقسيات النص لممالك الأندلس وكُتوبها ، المنتشرة في كثير من أوراقه ، وقد ساعدته في معرفة حدوده وفصوله . ، وثانياً ثلاثة فهرس بخط المؤلف احتفظت بها المخطوطة ، وهي فهرس السفر الحادى عشر الخاص بمملكة قرطبة ، وبعض فهرس السفر الرابع عشر وهو يخص بأكثر ممالك مَوْسطة الأندلس ، ثم فهرس السفر

الخامس عشر وهو خاص بممالك شرق الأندلس . وكان القسم يمتد في الأصل من الجزء العاشر حتى الخامس عشر ، وكأن بقية القهرس فقدت مع ما فقد من أوراق الكتاب . وفي القهارس الثلاثة المذكورة آتفاً تتولى الأعلام المترجمة مرتبة ، مما أتاح للمحقق التعرف على اتصال الأوراق في أسفارها الثلاثة . أما السفرة الثاني عشر والثالث عشر فلم يكن بين يديه لمعرفة تولى الأعلام فيها سوى الوسيلة الأولى ، وهي لا تكفى في معرفة ترتيب التراجم وتواليها في السفرين ، ومن هنا تظهر أهمية وسيلتين أخريين ، هما كتاب رايات المرزبن لابن سعيد وكتاب فتح الطيب للمقرى ، أما كتاب الرايات فكأنه اختصار لكتاب المغرب وتقسياته وتراجمه ، ولذلك كان رائداً للمحقق مهماً في معرفة سياق الأوراق في النص ، سواء بوضع الشاعر في بلدته الخاصة أو بمعرفة الشعر المنسوب إليه . وبالمثل أعانه كتاب النفع في ترتيب الأوراق ومعرفة نظامها الأصلي عن طريق التراجم التي نقلها عن الكتاب ، وكذلك عن طريق الأخبار والأشعار التي يذكرها ، فإنها في جملتها اشتقت اشتقاقاً وانتزعت انتزاعاً من المغرب في قسمه الأندلسي ، بحيث يُعَدُّ النفع في كثير من جوانبه نسخة ثانية مشوشة أو قل مضطربة من الكتاب . وحين استقام نظام الأوراق ورُدَّتْ إلى سياقها الأصلي وجد المحقق أن أول الأسفار ، وهو السفر العاشر في ترتيب المغرب ، فُتِّدَتْ أوراقه جميعاً ، وكان يشتمل على مقدمات طويلة عن وصف جزيرة الأندلس وخصائص أهلها وفضائلهم ، كما كان يشتمل على تقسيمات مملكة قرطبة ومنصبتها ، وقد عَيَّنَ المحقق في النفع طبعة دوزي وزملائه مواضع هذا السفر مبيناً أنها تشغل من تلك الطبعة أكثر من مائة صفحة فلم ير إعادة نشرها لأنها منشورة فعلاً في النفع ويكفي التنبيه عليها . أما الأسفار الخمسة الأخرى من الحادى عشر إلى الخامس عشر فقد بقيت إلا أوراقاً سقطت منها في مواضع كثيرة : لعل أهمها حديث ابن سعيد عن منصة إشبيلية وحكامها وخاصة المعتمد بن عباد وأسرته .

وكان بعض الأوراق قد تآكل أعلاها أو أسفلها أو مُحِيت جوانب منها ، وتصادف أن كان في بعض المواضع الممحوة أو المتآكلة عنوانات لبعض من ترجم

لهم ابن سعيد ، واستطاع المحقق في كل الأحوال أن يعينَ العناوَات من الشعر الذي تلاها واحتفظت به الأصل أو قل المصادر التي كان يأخذ عنها المصنف أو احتفظ به النسخ . وكذلك استطاع أن يملأ الأماكن المطموسة والمتآكلة في التراجم بما كان فيها من أشعار . وكان يحدث أن تبدأ الترجمة ويليهما سطر أو سطران في أسفل ظهر الورقة ، ثم يليها خرم ، ويتفق أن يكون ابن سعيد قد نص على نقله الترجمة من مصدر بعينه فكان المحقق يكملها من نفس المصدر على نحو ما يرى القارئ في ترجمة الشريف الطليق الشاعر الأموي المشهور ، فقد انقطعت الترجمة وابن سعيد ينقل عن جندوة المقتبس للحميلدي ، فأكملها منها . وسقطت بعد هذه الترجمة طائفة من التراجم دلَّه عليها فهرس السفر الحادي عشر ، وكثرتهم ترجم لهم الحميلدي في الجملوة وتناثرت أشعارهم وأخبارهم في النسخ ، ولم يترجم لهم المحقق ، وإنما اكتفى يذكر مواضع ترجماتهم في الجملوة وفي كتاب ربايات المبرزين لابن سعيد . وسقطت أيضاً منصة مدينة الزاهرة بجوار قرطبة ، وكانت حاضرة للمؤيد هشام حفيد عبد الرحمن الناصر ، وسقطت أيضاً أول ترجمة المؤيد وبدأت هكذا : « خشب سفينة نوح عليه السلام وألواحها قطعة ، وظفرون من نسل غم شعيب عليه السلام بثلاث » . وعرف المحقق أن ابن سعيد كان يلوّن نصاً عن المجلد الأول في القسم الرابع من اللخيرة حيث كان صاحبها ابن بسم ينقل اقتباساً طويلاً عن ابن حيان مؤرخ الأندلس ، دولته عنه ابن سعيد ، غير أن أوله سقط مع الأوراق التي فُقدت مع بقية ترجمة الشريف الطليق ، وقد أعاد المحقق العنوان الساقط وهو « المؤيد هشام » ووضع عقبه كلام ابن حيان على هذا النحو : « قال ابن حيان : انهلك هشام طول أيامه . . . وقال في مدة هذا الانهماك والدعة أهل الاحتياال من الناس الرغائب النفيسة بما ازدلفوا به من أثر كرم أو زخرفوه من كذب صريح ، حتى لقد اجتمع عند نساء القصر ثمانية حوافر عُرِيَ جميعها إلى حمار عُرِيَر المُسْتَحْيِي بالآية الباهرة ، واجتمع عندهن من خشب سفينة نوح وبذلك فهم النص ولتأم الكلام . ووجد المحقق في ترجمة السهيلي شارح السيرة النبوية المشهور محمداً ، إذ يمضي الكلام في الترجمة هكذا : « أغار الفرنج على سُهَيْل وخرَّبوه وقتلوا

أهله وبلى ذلك كلام مطموس بعده : « دابة وأتى به إليه ، فوقف بإزائه وقال :

يا دارُ أين البيضُ والآلُ أم أين جيرانُ على كرامُ ،

واحتفظ نفع الطيب بالنص فاجتلبه المحقق منه ، وهو يجري هكنا : « وقتلوا أهله وأقاربه ، وكان غائباً عنهم ، فاستلج من أركبه دابة ، وأتى به إليه ، فوقف بإزائه وقال » . وبذلك التحم السياق . وتكثر القطوع كما يكثر الخوف في قسم طليطلة ، فمن ذلك أن نقرأ في ظهر ورقة اسمها هكنا : « بن محمد بن سعد الخير ابن الأمير الحكم الرضى المرواني » وبالرجوع إلى الجلفة والبحث فيها عن صاحب الترجمة استطاع المحقق أن يكمل اسمه ، وهو عبد الله ابن عبد العزيز بن محمد بن سعد الخير ابن الأمير الحكم الرضى المرواني . وبالمثل وجد في ترجمة الظاهر إسماعيل بن ذى النون قطعاً سقط فيه نحو مطرين من الأصل ، وأكملهما من اللخيرة . كما أكل منها قطعة في ترجمة القادر يحيى بن ذى النون . ويسقط اسم صاحب ترجمة . ويليه كلام يظهر أنه منقول من بعض المصادر ، وبالرجوع إلى كتاب قلائد العقيان للفتح بن خاقان أحد مصادر ابن سعيد عرف المحقق أنه كان ينقل عنه ، فيقمة الكلام كلامه ، وهو إنما كان يتكلم عن أبي بكر يحيى بن بقر الطليطلى ، فوضع منه العنوان . وتلاه بعبارة ابن سعيد المتكررة إذ يذكر المصدر الذى ينقل عنه فيقول مثلاً : « من القلائد » ونقل المحقق منه نحو سطر ليصل الكلام بما يليه ، وبذلك انتظم السياق . وبالمثل تنبّه في مكان قطع بَطْلِيْطِلَةَ إلى أنه سقط فيه اسم أبي محمد عبد الله الصال زاهد طليطلة المشهور . وقد دلّ عليه الشعر الوارد معه ، إذ أنشده ابن سعيد في كتابه الرايات مضافاً إليه . وكان أحياناً لا يعثر على ما يملأ القطع من مصادر المغرب ولا من فرعه الكبير النفع ، فيضع كلمة أو كلمات قليلة يدل عليها السياق . ووجد في ترجمة الطبيب أبى إسحق إبراهيم بن الصّخّار كلمات كثيرة مطموسة ما عدا العنوان وبعض العبارات ، وقد زادها جميعاً من ترجمته في الجلفة .

ولعل في ذلك كله ما يدل على أهمية معرفة المصادر التى نقل عنها أى مؤلف

في كتابه ، حتى يعارض عليها المحقق النص الذي ينشره ، وبالمثل الكتب التي جاءت بعد كتابة النص وقُلت منه بعض اقتباسات ، فحري بالمحقق أن يرجع إليها جميعاً وخاصة حين تسقط من الكتاب أوراق أو تطمس كلمات أو سطور ، حتى يستكمل ما به يلتزم السياق . ومرت بنا أن المؤلفين كانوا أحياناً يراجعون كتبهم ويزيدون فيها ، وحيث ينبغي أن نتخذ أصلاً لتحقيق الكتاب آخر نسخة مزيدة ، لكن ليس هذا ما نريد أن ننبه إليه هنا ، فقد يزيد في الكتاب عالم آخر غير مؤلفه ، وحيث ينبغي ألا نتمادى في نشر الكتاب على صنيع هذا العالم ، فقد غيّر في صورة الكتاب ، وأصبح من الواجب ألا يُنسب إلى مؤلفه الأصلي ، ولذلك حمل المشرق الألماني روسكا على وستفالد حين رآه ينشر كتاب عجائب المخلوقات للقرظيني من نسخة تحمل زيادات وإضافات كثيرة زادها عالم متأخر عن القرظيني ، على حين كانت هناك نسخ قديمة ، كتبها المؤلف بخطه ، وكان ينبغي أن يعتمد عليها في تحقيق الكتاب وأن تُنسخ هذه النسخة المقرأة على القرظيني .

ولا يصح أن ننشر كتاباً من نسخة بها زيادات واضحة إلا إذا لم نستطع أن نحصل على نسخة سليمة وكان من الممكن أن ننفي عنه ما دخل عليه من إضافات ، على نحو ما يلاحظ في كتاب « الدرر في اختصار المغازي والسير » لابن عبد البر النمري القرطبي حافظ الأندلس المشهور ، فليس منه سوى نسخة وحيدة محفوظة بدار الكتب المصرية كان يملكها محمد مرتضى الزبيدي صاحب تاج العروس في شرح جواهر القاموس ، وعليها خط السخاوي المؤرخ المصري المعروف ، فهي نسخة منسوبة ، قرأها السخاوي وتملكها الزبيدي . ولم يكذب يعض المحقق في قراءتها حتى وجد كلمة « قلت » ترد في تضاعيفها ، ويليها دائماً تعليقات أشبه بالاعتراضات على كلام ابن عبد البر ، ولاحظ أن صاحبها يشير أحياناً إلى السهيلي شارح السيرة النبوية المتوفى بعد ابن عبد البر بأكثر من قرن ، مما يدل دلالة واضحة على أنه عالم متأخر عن السهيلي وابن عبد البر جميعاً . وقد أحال مراراً على كتب ابن عبد البر : الاستيعاب في معرفة الأصحاب والتمهيد والاستذكار ووضع أحياناً مكان كلمة « قلت » كلمة « فائدة » أو كلمة « ههنا لطيفة » . وقد لا يتقدم التعليق بإشارة تدل عليه ، غير أنه مرعان ما ينهي بالنهاية المعروفة للاستدراكات ، إذ يختم

تعليقه بمثل قوله : « يرجع الكلام » أو « عاد الكلام » أو « والله أعلم » أو « والله الموفق » أو « والحمد لله » أو « وبالله التوفيق » أو « والحمد لله رب العالمين » . ورأى المحقق أنه لا بد من أحد فرضين : إما أن تكون هذه التعليقات كتبت على هامش النسخة الأصلية التي نُقلت عنها المخطوطة ثم رأى كاتب النسخة أن يدخلها في متنها جهلا منه ، وإما أن يكون الناسخ الذي كتبها هو نفس العالم الذي أضاف هذه التعليقات والتعقيبات . وقد أخرجها المحقق كلها من متن الكتاب ووضعها في حواشيه وهوامشه ، مشيراً إليها بنجوم ، حتى تتميز بما له في الهوامش والحواشي من تعليقات وملاحظات مرقمة . وقد لاحظ أن كاتب التعقيبات كان من أهل الحديث وكان بصيراً بكتب السيرة النبوية ، كما كان فقيهاً مُنكباً عالماً باختلافات الفقهاء وطرقهم في الفهم والاستنباط ، وكان يتقن اللغة والنحو واختلاف النحاة ، وكان أيضاً بصيراً بعلوم البيان والبلاغة . والواجب دائماً أن تخرج من النسخ الوحيدة التي نحققها مثل هذه الإضافات والتعقيبات حتى نعيد إلى الكتاب صورته الأصلية . وكان مما أمان المحقق على تحقيق الكتاب مقابله نصوصه على المصادر التاريخية التي استعملت منه والتي ذكرها ابن عبد البر بنفسه ، كما قابل الأحاديث الموثقة فيه على أمهات كتب الحديث . وكان من أهم ما أعانته على تحقيقه فرعان استمدا منه ، هما كتاب « جوامع السيرة » لابن حزم تلميذ المؤلف ويكاد يكون في أكثره نسخة من كتاب أستاذه ، ثم كتاب « عيون الأثر في المغازي والشمائل والسير » لابن سيد الناس ، وقد احتفظ بكثير من نصوص الكتاب نقلها على وجهها الصحيح وأدائها للتحقيق . وبذلك وبالرجوع إلى كثير من المراجع المتصلة بالكتاب استطاع المحقق أن ينهض بتحقيقه بقدر ما أداه جهده .

وينبغي أولاً تَحَقُّرُ بنسخة عليها قراءات العلماء أو عليها تمليك أو وقف لجامع أو مكتبة أو مدرسة ، فقد يكون بالنسخة أغلاط لا يتبينها المحقق ، ولذلك كان يحسن دائماً معارضة النسخة التي تُتخذُ أصلاً لا على أخواتها من النسخ فحسب ، بل أيضاً على كل المصادر التي يمكن أن تلتقى بها ، ولو لم يصرح بأسمائها المؤلف . وبما يوضح ذلك الكتب التي ترجم للصحابة فلإنها تروى أحاديث كثيرة دون أن تذكر مصادرها من الأمهات ، وينبغي على المحقق أن يعارضها على كل ما يمكنه من

تلك الأمهات خوفاً من وقوع الأخطاء فيها ، ونضرب مثلاً لذلك المجلد الأول من كتاب سير أعلام النبلاء للنهجي الذى نشرته دار المعارف فى القاهرة ، فإن ناشره اعتمد أصلاً لتحقيقه نسخة يبدو عليها التوثيق ، غير أننا لا نقرأ الترجمة الأولى من تراجمه وهى لأبى عبيدة بن الجراح حتى نجد بها أخطاء كثيرة واضحة ، من ذلك ما روى عن موسى بن عقبة فى منازيه من أن عمرو بن العاص فى غزوة ذات السلاسل من مشارف الشام «خاف من بجانبه ذلك فاستمد رسول الله صلى الله عليه وسلم» ، وواضح أن بجانبه محرفة عن كلمة «عاقبة» . ونقرأ فى وصف أبى عبيدة أنه كان «لين الشيمة» وهى لين الشكيمة . وفى حديث عن أبى بكر أنه سمع الرسول عليه السلام يقول عن أبى عبيدة : «إنه يُحشَر يوم القيامة بين يدى العلماء يرتوة» أى رمية سهم وكلمة يحشر فى الحديث محرفة عن كلمة «يَحْضَر» بالضاد أى يعلو . ونقرأ عن أبى عبيدة أنه حُصِر بالشام ونزلت به ويحشه شدة فقال معاذ إنه سمع رجلاً يقول : «لو كان خالد بن الوليد ما كان بالبأس ذو كون» ، فقال : فإلى أبى عبيدة تضطر المعجزة لا أباً لك ، فوالله إنه خير من يبق على الأرض» . وكلمة «ذو كون» محرفة عن كلمة «يدوكون» ، أى يمجون ويلغظون متضابقين ، ومن ذلك حديث خير أن النبي عليه السلام قال : «لأعطين الراية غداً رجلاً يفتح الله على يديه» يحب الله ورسوله، ويحب الله ورسوله، فبات الناس يدوكون أيهم يُعطاه» ، أى يخوضون فى الكلام، وهذا يلفتنا إلى أن كلمة بالبأس فى كلام الرجل الذى حاورة معاذ محرفة هى الأخرى عن كلمة «الناس» . أما كلمة تضطر فى كلام معاذ فمحرفة عن تظن ، وكان صحة الكلام : «لو كان خالد بن الوليد ما كان الناس يدوكون» ، أى يلغظون شاعرين بضيق ، وكان الرجل بملك يفضل خالداً على أبى عبيدة ، فنهزه معاذ قائلاً : «بأبى عبيدة تظن المعجزة» ، أى العجز . ونكتفى بملك ، لنلفت ناشئة المحققين إلى الخطر من النسخ التى يُظن أنها صحيحة، وأيضاً من الخطر من التقودع عن الرجوع إلى المصادر التى يمكن معارضة ما بأيديهم من نصوص عليها ، حتى يستطيعوا بحث أن يستخلصوا للكتاب الذى يحققونه صورة صحيحة دقيقة. ولا بد أن يعنى المحقق بشرح الغريب من الألفاظ وضبط الأعلام حتى لا يجد قارئه صعوبة فى قراءته وفهمه .

ويحتاج نشر الدواوين وكتب المختارات من الأشعار والموشحات إلى فقه دقيق بعلم العروض وأذن واعية لا تند عنها عثرة عروضية في بيت أو عثرة موسيقية في موشح ، مما قد يدخل على المخطوطات من النساخ القدماء . أو مما قد يبتسر فيه المحقق الذي لا يتقن العروض ولا يملك أذناً موسيقية حساسة أو قل مرهفة تقيس الأنغام قياساً دقيقاً ، وليس هنا مجال عرض بعض كتب الشعر التي نُشرت وكثرت فيها الأخطاء ، وإنما يكفي أن أشير إلى مقال نُشر في الجزء الأول من المجلد الثالث عشر من مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة عدد مايو سنة ١٩٥١ يصور ما في تحقيق غرسية غومس لكتاب وَايَاتِ الْمُبْرزين لابن سعيد ، من أخطاء عروضية في بعض أشعاره ومن أغلاط في أبياته ، كأن تُقرأ كلمة «أَكْرَابَنَا» أَكْرَاسَنَا ، وكلمة «شَيْبَهَا» شَبَّهَهَا ، وكلمة «وَجَدَ» وَجَّهَهَا ، وكلمة «مَطَرِحًا» مَطَرَفًا ، وكلمة «فَعِمَ» بمعنى انتشرت الرائحة نعم ، وكلمة «صَاغَتْ» ضَاعَتْ وكلمة «قَدِيمٌ» تَدِيمٌ ، وكلمة «ضَافِي» ضَافِي ، وكلمة «رَجَلَتْ ذَايَاتَهُ» رَجَلَتْ آيَاتَهُ ، وكلمة «مِيفَعَةٌ» أَيْ التَّلْ مِيفَعَةٌ ، وكلمة «جَاحِمٌ» مِنَ الْجَحِيمِ «حَافِمٌ» وكلمة «أَصْلَهَا» أَضْلَهَا ، وكلمة «الشَّرْرُ» السَّيْرُ ، وكلمة «وَهَجَ» أَيْ الْفَبَارُ «وَهَجَ» بِالْوَاوِ ، وكلمة «كَلُوحٌ» كَلُوحٌ ، وكلمة «زَفَرَتَهُ» رَفَدَتَهُ ، وكلمة «الْغَرِيضُ» وَهُوَ الْمَغْنَى الْحِجَازِيُّ الْمَشْهُورُ الْغَرِيدُ ، وكلمة «الْبَاسُ» النَّاسُ ، وكلمة «الْمَجْرُ» الْحَجَرُ . إلى غير ذلك من أغلاط واضحة ، وهي تكثر عند لبني بروفنسال فيما نشره ، مثل كتاب القضاة للنباهي ومذكرات الأمير محمد ، وهما ليسا من كتب الشعر ومختاراته ومع ذلك لا تحصى فيهما الأخطاء ، حتى إنها لتتسرب في الكتاب الأول إلى آيات الذكر الحكيم .

وحتى الآن لم نتكلم عن صعوبات الخط العربي لتشابه الحروف فيه كالباء والتاء والثاء والياء الموصولة وكالحميم والحاء والحاء وكالذال والذال . وأدخل ذلك من قديم ليساً كبيراً في قراءة الكلمات وخاصة أنهم كانوا لا ينفقون الحروف في أول الأمر ، وفكروا كثيراً في وضع علامات تفرق بين الحروف المنقوطة والمهملة ، وكان التنقيط نفسه لم يقض على المشكلة ، فاقترحوا أن يوضع تحت الحرف المهمل نفس النقط الذي يوضع فوق مثيله المعجم . وقد يضعون تحته أو فوقه همزة

صغيرة . وقد يكتبون حرفاً صغيراً مثله ، وقد يضعون فوقه خطاً أفقياً قصيراً أو علامة كقلامة الظفر مضجعة على قفاها ، وهي تلتبس على من لا يعرفون هذا المصطلح وخاصة في حرف السين فيظنونهُ شيئاً . غير أن هذه الاصطلاحات جميعاً لم تقض بدورها على المشكلة ، فقد ظل التصحيف في قراءة الأسماء والكلمات ووقع فيه كثير من العلماء النابهين على مر العصور ، مما جعل أسلافنا يتعقبون تصحيقاتهم ، ويؤلفون في ذلك كتباً مختلفة من أشهرها كتاب التصحيف والتحرير لأبي أحمد العسكري ، وهو يسجل فيه ما حدث من تصحيف في أسماء بعض الرواة في الأسانيد وكذلك في بعض ألفاظ الأشعار . وفي كتاب الخصائص لابن سبى والمزهر للسيوطي من ذلك فصلان طريضان تعقبا فيهما سقطات طائفة من العلماء . ومن هنا نفهم لماذا ظل أسلافنا يعلنون الإملاء أعلى مراتب العلم حتى تتخذ اللغة والشعر بنفس ألفاظهما وصورتيهما اللغوية والنحوية ، وتشهدوا في ذلك ، فلم يقبلوا رواية من صحفى ، وهو الذى يأخذ روايته وعلمه عن الصحف المخطوطة من غير أن يلتقى فيهما العلماء ، خافة أن يقع في خطأ بسبب تشابه الحروف في الكتابة ، وسموا مثل هذا الخطأ بالتصحيف .

ومعروف أنه نشأ منذ القرن الثانى للهجرة أجيال كثيرة احترفت الوراقة أو عبارة أخرى نسخ المخطوطات ، وكان كثير منهم يحسن الخط ولا يحسن العربية ، فكان يخطى فيما يكتب ، وقد ينسخ من نسخته وراق ثان على شاكلته فيضيف إلى أخطائه أخطاء جديدة ، وربما نسخ من هذه النسخة الثانية وراق ثالث من طرازهما ، فتراكت الأخطاء . وهى أخطاء لا تقف عند التصحيف لبعض الكلمات فقد تمتد إلى إسقاط بعض العبارات من النص ، فيضطرب نظام صياغته ويصبح تصحيحه عسيراً منتهى العسر ، ووصف ذلك الجاحظ في القرن الثالث للهجرة فقال : « لربما أراد مؤلف الكتاب أن يصلح تصحيحاً أو كلمة ساقطة فيكون لإنشاء عشر ورقات من حر القبط وشريف المعاني أيسر عليه من إتمام ذلك التقص ، حتى يردّه إلى موضعه من اتصال الكلام . ثم يصير لهذا الكتاب بعد ذلك نسخة لإنسان آخر ، فيسير فيه الوراق الثانى سيرة الوراق الأول ، ولا يزال الكتاب تتداوله الأيدى الحانية والأعراض المفسدة حتى يصير غلطاً صرفاً » .

وإذا كان الجاحظ يلاحظ ذلك على المخطوطات المتناولة في وقته ، وجميعها كانت إما من عصره أو من عصر قريب منه لا يتجاوز قرناً من الزمن ، فإن ما حدث بعد ذلك للمخطوطات التي حملتها عصورنا الماضية المتطاولة وتعاقب عليها النسخ بالتصحيف وبتشر الكلام أدهى وأمر . وأيضاً فإن من المخطوطات ما كُتب بخط كوفي وقراءته تحتاج إلى تدريب خاص ، ومثله الخط المغربي وله مصطلحات لا بد لمن ينشر مخطوطة منه أن يقف عليها كأن يضع مؤلفهم ونسأخهم نقطة الفاء تحته ، وكأن ينقلوا القاف نقطة واحدة ، وكأن يضعوا الفتحة تحت الشدة لا فوقها كما نصنع ، أما الكسرة تحت الشدة فيضعونها تحت الحرف . وتتشابه عندهم استدارة الدال والراء وشكل الكاف والظاء ويكتبون لكن « لکن » وهؤلاء هكذا « هامولاء » إلى غير ذلك من خصائص خطية إن لم يقف عليها ناشر المخطوطة المغربية ووفقاً بيناً أفسد نشرها إفساداً على نحو ما حدث في نشرة فولرز للقطعة الخاصة بالدولة الطولونية من كتاب المغرب لابن سعيد ، وكذلك في نشرة تلکوست للقطعة الخاصة من الكتاب بالدولة الإخشيدية وما تبعها من تراجم الشعراء وقد صححت القطعتان جميعاً في الجزء الذي طبعته ونشرته جامعة القاهرة من كتاب المغرب ، وهو الجزء الخاص بالقسطاط . ومن المسلم به أن التصحيفات والبحريّات إذا تكاثرت في مخطوطة كتاب ليس له سواها وجب العلول عن تحقيقها إلا إذا كانت هناك مصنفات يمكن أن يستعان بها في تصحيحها ونشرها على نحو ما مرّ في حديثنا عن كتاب الرد على النحاة .

وقد يُظنّ^٤ أن المخطوطة إذا كانت بخط المؤلف كُفّيَ المحقق مثونة تقوم ما قد يكون بها من تصحيفات أو أخطاء ، وهو ظن لا يستقيم إلا إذا أثبت مؤلفها على هوامشها ما يدلّ على أنه راجعها وصحّحها وقوم ما بها من بعض العوج والاضطراب ، إذ كثيراً ما يسهو المؤلف في أثناء كتابته وخاصة إذا كان عاجلاً ، فيسقط منه غلط في النقط أو في الشكل أو تسقط منه كلمة أو كلمات ، ويتضح الساقط في الشعر بأكثر مما يتضح في النثر لارتباطه بمولزين للروض . وقد يخطئ في بعض أسماء المصادر والأعلام والأماكن ، ومن أجل ذلك كان ينبغي مراقبة المحقق لنسخ الكتاب الذي ينشره حتى نسخة المؤلف ، ونضرب مثلاً من التعم

الأندلسي من كتاب المغرب لابن سعيد فإنه نقل في ترجمة أبي حفص عمر بن الشهيد نصاً ، وقال إنه اقتبس من اللخيرة سهواً ، إذ الصحيح أنه اقتبس عن جلوة المقتبس للمحمدي . وفي ترجمة أبي عبد الله بن شرف ينشد هذا البيت :

هم زهرة الدنيا على أنهم جفوا وهم موضع الالتيا حتى إنهم بانوا

وواضح أن كلمة «حتى» تكسر البيت وأنه كان موضعها كلمة مثل «ولو» أو نحوها ولكن سرعة ابن سعيد في الكتابة جعلته يسهو هذا السهو مع أنه كان شاعراً نابهكاً . ومراقبة المؤلف أحياناً تسهل حين يذكر مصادره التي ينقل عنها ، فيضع بذلك في يد محققه أدوات مراقبته ويغني عن كثرة التنقيب والتنقيب ، أما حين يحجم عن ذكر مصادره فإن مراقبته تصعب ، وعلى محققه ألاّ يلخر وسعاً في مراقبته بالرجوع إلى المصادر التي تشارك مع كتابه في مادته والأخرى التي تنقل عنه . وقد تصبح مراقبة كتاب ضرباً من العنت وبخاصة الكتب الأدبية التي تشبه دوائر معارف ، إذ لا بد لحققها من أن يتصفح كتب المكتبة العربية من كل صنف : من المعاجم والكتب اللغوية والتاريخية والجغرافية ودواوين الشعراء وكتب الشعر والأدب حتى لا يفوته غلط في كلمة ولا في علم ولا في اسم مكان ولا في بيت من الشعر أو في كلمة من النثر .

والحق أن التصحيح عبء ثقیل على المحققين ، وقد عني به رجال الحديث عناية واسعة منبهين على ما وقع من تصحيح في الرجال أو الرواة وفي المتن أو نصوص الأحاديث ، من ذلك ما نصروا عليه من تصحيح ابن معين الحافظ المشهور لاسم العوام بن مازم بالراء والحيم ، إذ ظن أن اسم أبيه مزاسم بالزاي والحاء . ومن ذلك تصحيح الصولي للحديث النبوي : « من صام رمضان وآتبعه ستاً » وهي الأيام البيض الستة فقد أملاه « شيئاً » بالمعجمة . وعمل المحدثين في هذا الباب وتسجيل تحريفاته أوسع جداً من عمل اللغويين وأيضاً ما ألفوا فيه من مصنفات ، وخاصة في تمييز أسماء الرواة والرجال .

ولا بد أن يميز المحقق للمخطوطات بين ضربين من الغلط عند المؤلفين ، ضرب ينشأ من السهو ، وهذا من حقه تصحيحه ، وضرب آخر ينشأ من التطور اللغوي مع مر

الزمن واستخدام المؤلفين عمداً لبعض الكلمات والعبارات العامة ، ويكثر ذلك منذ القرن السادس الهجري . وهذا الضرب الثاني من الغلط يجب على المحقق ألا يصلحه ، وخاصة إذا كان المؤلف قد كتبه بيده ، لأنه إن صنع أزال النص عن صورته الحقيقية . ونضرب مثلاً لذلك كتاب المنهل الصافي لابن تغري بردي المؤرخ المصري المشهور في القرن التاسع الهجري ، فيه أغلاط لغوية وتعبيرية مختلفة لاحظها محققوه في أثناء نشرهم للجزء الأول منه ، من ذلك إلحاق ابن تغري بردي علامة الجماعة وهي الواو بالفعل المسند إلى الجمع بالضبط كما ننطق اليوم في عاميتنا المصرية . ومنها قوله : « كان سعد الدين خصيصاً عند السلطان الظاهر برقوق » وكلمة خصيصاً لا توجد في اللغة ، إنما يقال من خاصة فلان . ومنها قوله : « كان فلاناً مهاجراً » كما نقول في عاميتنا ، والصحيح مهيجاً . ومثل هذه الأغلاط عند المؤرخين والمؤلفين المتأخرين ينبغي ألاّ تمس ؛ لأنها تصور حقائقهم اللغوية وما حدث من تطور في العربية . ولم يلبث أن ظهر ابن لياس بعد ابن تغري بردي فلا تأريخه بالكلمات العامة ، ونخطئ خطأ بالغا إذا حاولنا تصحيح لنته وردّها إلى العربية الفصيحة .

٧

تهات للتحقيق

كل كتاب ينهض بتحقيقه شخص ينبغي أن يقدم له بترجمة مختصرة عن مؤلفه أو مؤلفيه إن تعدّوا ، ثم يوضح منهج تأليفه ، وخاصة إذا كان معقداً ، ثم يتحدث عن مصادره التي حشّدت فيه وأخطت عنها مادته . ويشير إلى أعياد صاحبه على المشاهدة والمشافهة إن كان قد اعتمد عليهما الكتاب في تصوره . ثم يتحدث عن قيمته ومدى إضافاته للبحوث الأدبية أو العلمية المتصلة به ، مينا صلت به بعض الفروع التي أخطت عنه ، كما يبين مدى إفادة الباحثين منه واضعاً أمامهم من الأضواء ما يجعلهم يتفحصون به أكبر نفع . ثم يصف نسخته أو نُسخه

التي اعتمد عليها في نشره وصفاً دقيقاً ، يصف خطها ونوعه ومدى نقطته وتشكيله وعدد أوراقها وطول الورقة وعرضها ومساحة المكتوب منها وعدد سطورها وما دخل عليها من خروم أو غزيق أو اختلاط أو نقص والمداة التي كُتبت به وما عليها من تاريخ يحدد زمن كتابتها ، وما عليها أيضاً من وقف أو تملك أو إجازة أو مماع أو قراءة لبعض العلماء وما قد يكون عليها من حواش . ومن المحققين من يضع مع وصفه للنسخة أو النسخ نماذج مصورة توضح خطها وخواصه . ويوضح المحقق الطريقة التي اتبعها في تحقيق الكتاب وكيف ذلّل ما فيه من صعاب ، مبيّناً أمهات المصادر والمراجع التي استعان بها في تحقيقه .

ولا بأس من أن يتوسع المحقق أحياناً في مقلعة الكتاب الذي ينشره إذا كان ذا فائدة علمية طريقة أو فوائد جلية ، وخاصة إذا كان من شأنها أن تحدث تأثيراً كبيراً في دراسة علم من العلوم . وما يصور ذلك من بعض الوجوه كتاب الرد على النحاة لابن مضاء القرطبي ، فقد ناقش نظرية العامل النحوية مناقشة علمية قوية ، راداً إليها جميع العقاب والصعاب التي تقف حجر عثرة في سبيل الناشئة من مثل تقدير العوامل والمعولات وكثرة الملل والأقيسة والتأهين والفروض غير العملية ، مما لا حاجة للناشئة به ، وما تكلمت صوره ومثاله في أبواب النحو ، حتى جعلته علماً مستغلقاً يمزّ على الطلاب المبتدئين فهمه . ولكي يوضح نظريته درس في تفصيل أبواب التنازع والاشتغال وفاء السببية وواو المعية ، وعرض لكثير من البحوث النحوية المتكلفتة مثل متعلقات المجرورات ، والضمائر المستترة . وقد بسط المحقق ذلك كله في مدخل الكتاب ، ثم رأى أن يطبق نظرية ابن مضاء تطبيقاً عاماً على كل أبواب النحو ؛ فحاولا النفوذ إلى رسم تصنيف جديد له ، يقوم على نفس الركنين اللذين أقام عليهما ابن مضاء دراسته لواو المعية وفاء السببية والاشتغال والتنازع . وهما : الانصراف عن نظرية العامل ومنع التأويل والتقدير في الصيغ والمبارات . وتكاد كل محاولة في تيسير النحو — بعد نشر هذا الكتاب — تكون قد اعتمدت عليه وعلى مدخله قليلاً أو كثيراً .

وقد لا يحمل الكتاب المحقق نظرية جديدة ، ولكنه يحمل قيمةً أدبية وتاريخية مهمة ، وحيثما ينبغي على المحقق بسطها وتوضيحها ، ولعل خير مثال يصور ذلك

رسائل الصاحب بن عباد وزير البويهيين التي نشرتها دار الفكر العربي؛ فقد كُتِب لها مدخل تحدث عن بني بويه والصاحب وسيرته ، ثم فصل القول في قيمة الرسائل التاريخية وما تصور من حروب عضد الدولة البويهى مع أخيه فخر الدولة وقابوس بن وشمكير ومع الروم وابن حمدان ومع وهسودان في أذربيجان . وبين المدخل ما تضيفه الرسائل إلى كتب التاريخ في كل ذلك من معلومات جديدة . وتلى ذلك عهد للقضاة ورجال الحسبة والحكام تصور حكم البويهيين للرعية ومدى عدالتهم مع تفاصيل بالغة الأهمية . وكانت دولة البويهيين شيعية ، ولكنهم لم يتصروا للشيعه ضد غيرهم كما تصور ذلك رسائل الصاحب ، ونراه ينزع نزعة واضحة إلى الاعتزال ، إلى غير ذلك من دلالات سياسية واجتماعية كثيرة في الرسائل صورها المدخل ثم تلاها بالحديث عن القيمة الأدبية للرسائل موضحاً رسومها وخصائصها الأسلوبية توضيحاً تاماً .

ومثل ثالث هو كتاب الدرر في اختصار المغازى والسير لابن عبد البر ، فقد أوضح المحقق في مقدمته آراءه في جوانب من السيرة وفي الفقه وبعض نقده لأحاديث غير وثيقة . من ذلك ذهابه إلى أن السيلة عائشة رضى الله عنها تُسَلِّكُ في أوائل من أسلموا ، إذ أسلمت في أول الرسالة النبوية ، وهي كما يقول صغيرة ؛ وفي ذلك ما يخالف المشهور عن سِنِّها وأنها اقترنت بالرسول عليه السلام بعد الهجرة وهي بنت تسع ، ويُعَدُّ ابن عبد البر من أكبر الحفاظ للحديث لا في الأندلس موطنه وحده بل في العالم العربي كله . وما خالف فيه المشهور عند الفقهاء ذهابه إلى أن صوم رمضان فُرِضَ في السنة الأولى للهجرة والمشهور أن فَرَضَهُ كان على رأس ثمانية عشر شهراً من الهجرة النبوية . وذهب في حديثه عن مقام خير وأموالها إلى أنها فُتِّحت جميعاً عنوة . وصور المحقق نقده لبعض الأحاديث وبعض الأخبار ، مما يوضح قيمة كتابه بجانب كتب السيرة المختلفة .

ولا بد من التنبيه بالتقسيمات التي وضعها المؤلف لكتابه ، وينبغي ألا تُدْخَلَ إليها عناوين جديدة إلا عند الضرورة القصوى كما تنبئ العناية بالترقيم وهو وضع العلامات الفاصلة بين الجمل ، ومن أهم ما تنبئ العناية به النقطة والتحرى الشديد في معرفة موضعها ، وحادة توضع في آخر كل فقرة نقطة ، وكان الأسلاف يرمونها

في صورة العدد هـ مجوفة ، أما إذا وضعوا في داخلها نقطة هكذا ٥ . كان معنى ذلك أن النسخة معارضة أو مقرونة . والنقطة لا توضع في آخر الفقرة فقط ، بل توضع أيضاً فاصلة بين عباراتها حين لا تكون موصولة ، فإن وصلها قد يقع في لبس خطير. ونضرب لذلك مثلاً يدل على ما قد يحدث من إيهام حين لا توضع النقطة ، ساقه السبكي في ترجمته للداود بن علي بن خلف الأصبهاني إمام أهل الظاهر في أثناء حديثه عن موقف الفقهاء من خلافه في بعض المسائل الفقهية ، فقد كان بينهم من يعتقدون بخلافه مطلقاً ، ومن يعتقدون به إلا فيما خالف القياس الجلي ، ومن لا يعتقدون به أبداً مثل إمام الحرمين ، وكان يقول : المحققون من علماء الشريعة لا يقيمون لأهل الظاهر وزناً . وعلّق على قوله للقاضي الحسين بن عبد الله بما يفيد في الظاهر أن الشافعي راعى رأى داود الظاهري في إيجاب مكاتبه العبد القوي الأمين لتحريره من الرق ، إذ قال إنه لا يمتنع من ذلك . وفهم ابن الرفة الفقيه المشهور هنا الفهم الظاهر فاستمّ الردّ على إمام الحرمين بأن الشافعي أقام للداود وزناً ، والمبارة تجرى عند السبكي على هذا النمط: «ذكر إمام الحرمين أن المحققين لا يقيمون لأهل الظاهر وزناً . وفيه نظر ، فإن القاضي الحسين نقل عن الشافعي أنه قال في الكتابة : وإن لا أمتنع عن كتابة عبد جمع القوة والأمانة ، وإنما أستحبّه للخروج من الخلاف ، فإن داود أوجب كتابة من جمع القوة على الكسب والأمانة من العبيد ، وداود من أهل الظاهر وقد أقام الشافعي لخلافه وزناً ، واستحبّ كتابة من ذكره لأجل خلافه » . والنص يحمل ثلاثة أقوال : قول للشافعي ينتهي عند كلمة الأمانة . ثم قول للقاضي الحسين يتحدث فيه عن الشافعي ورأيه وأنه راعى الخلاف الذي يوافقه داود ، لا أنه وافقه ، إذ يمتنع ذلك لسبب طبيعى وهو أن الشافعي توفي سنة ٢٠٤ وتوفي داود سنة ٢٧٠ ، فهو متأخر عنه ، ولا يمكن أن يوافق المتقدم المتأخر ، ومن هنا كانت قراءة ابن الرفة : « أستحبه » بكسر الحاء على أنها تنمة كلام الشافعي خطأ محضاً . وينتهي كلام القاضي الحسين عند كلمة العبيد ويبتدئ قول ثالث هو تعليق ابن الرفة على ما فهمه خطأ من كلام القاضي الحسين من أن الشافعي أقام للداود وزناً . ولو وضعت النقط داخل هذه العبارة وقرئت كلمة « استحب » بفتح الحاء فعلاً ماضياً لاستقام الكلام على هذا النحو :

«ذكر إمام الحرمين أن المحققين لا يقيمون لأهل الظاهر وزناً . وفيه نظر ،

فإن القاضي الحسين نقل عن الشافعي أنه قال في الكتابة : « وإنى لا أمتنع عن كتابة عبد جمع القوة والأمانة » . وإنما استحبه للخروج من الخلاف [أى بين الفقهاء في عصره] فإن داود أوجب كتابة من جمع القوة على الكسب والأمانة من العبيد . وبقية النص لابن الرفعة الذى ظن أن كلمة « استحبه » من تنمة كلام الشافعي وقرأها بكسر الحاء فزاد كلام القاضي الحسين إيهاماً فوق إيهام .

ولا بد أن يفرق المحقق بين صور الأقواس الصغيرة والكبيرة ، فالأقواس المثلالية :

() تُستخدم عادة في آتى الذكر الحكيم ، وعلامات التنصيص « »

تستخدم في الأحاديث النبوية وفي أسماء الكتب وفيما يقتبسه صاحب الكتاب من غيره للدلالة على أوله ونهايته . وتستخدم الأقواس المعقوفة : [] للتركيبات والإضافات من خارج النص ، حين يكون في الكلام طمس أو يكون فيه نقص لبعض الألفاظ وتكمل من نسخ أخرى أو من المصادر التى ينقل عنها المؤلف ، وكذلك حين تضاف كلمة أو حرف جر أو عطف إلى الكلام مما يظن أنه سقط من الناسخ .

وقد يوضعان وبينهما أصفار للدلالة على نواقص في الأصل لا سبيل إلى استكمالها . وعادة يضع المستشرقون في نشرهم للمخطوطات قوسين حادى الزاويتين هكذا < > لما يضاف تخميناً مكان المفقود في النسخة ، وقد يضعون قوسين

مربعين مزدوجين [] لما ينبغى أن يحذف من الكلمات . أما الحروف التى ينبغى حذفها من النص في أثناء القراءة فقد يضعونها بين قوسين موجين هكذا { } تفويهاً للسياق . أما الكلام المضطرب في النص فقد يضعون قبله

وبعد علامة + إشارة إلى اضطرابه وأن الناشر تعلم عليه فهمه . وإذا كان في الأصل بياض فبَّه عليه الناشر في الهوامش ، وعادة يُفصلُ بينها وبين المتن بخطوط فاصلة ، وفيها توضع عادة المقابلات في القراءة بين النسخ وكذلك شروح الألفاظ الغريبة ، وقد يوضع فيها تخريج للنصوص وقد يُلحقُ التخريج بالكتاب أو يليق بالشعر . وينبغى وضع الفاصلة في السجع ، وفي عطف العبارات بعضها على بعض ، ولا بأس من وضع علامات الجمل الاعراضية والاستفهام والتعجب .

ويمكن تمييز العناوانات بحروف كبيرة أما أسناد الأحاديث في كتبها الخاصة فيحسن أن تميز بحروف أصغر من حروف المتن . وينبغى ضبط الأعلام ضبطاً دقيقاً وشكلاً ما يلتبس منها شكلاً كاملاً ، وبالمثل ينبغى شكل الآيات القرآنية

والأحاديث النبوية ، وكذلك ينبغي شكل الأشعار والألفاظ الغريبة والأمثال . وإن كتاباً من كتب المختارات الشعرية أو ديواناً من الديوانين ينشر دون شكل وضبط لا يُعَدُّ ذلك تحقيقاً بلَى وجه من الوجوه . وتحسن المحافظة على أبواب الديوانين الشعرية كما وزعها روايتها : وقد ترتَّب حسب حروف المعجم .

ووضع أرقام الأصل أسامى في التحقيق ، وهي توضع على جوانب الكتاب في الطبع مسيرة إلى أرقام الأوراق ، وعادة يُقرَن وجه الورقة من المخطوطة بالحرف «و» هكذا مثلا ٦٥ وأى وجه الورقة الخامسة والستين ، على حين يقرن ظهرها بالحرف «ظ» هكذا ٦٥ ظ أى ظهر الورقة الخامسة والستين في الأصل . وإذا كانت النسخة التي اعتمدت للنشر مصورة : وضع مع الرقم بدلا من ظ حرف ا هكذا ٦٥ ا أى ظهر الورقة الخامسة والستين ومع الرقم أيضا بدلا من و حرف ب إشارة إلى وجه الورقة التالية أى السادسة والستين ، فتكتب هكذا : ٦٦ ب . ويوضع مع الرقم في أول الصفحة التي يقابلها ألف ماثلة هكذا : ومن المحققين من يضع خطأ رأسيًا هكذا : ا أو نجمة هكذا * وقد يكون من الخير أن تسخلم العلامة الأولى لأنها أكثر وضوحًا .

ومرَّ بنا أن القسم الأندلسي من المغرب كان أوراقًا مضطربة وُزعت على أربع مجلدات بلار الكتب ثم ألحق بها مجلد من « بلصفورة » فأصبحت خمس مجلدات . ويوضح هذا الاضطراب للأوراق الحاجة الشديدة لوضع أرقام الأوراق على جوانب الصفحات حتى تُعرَف مواضعها في المجلدات إذ نجد مثلا الورقة ٩٣ في المجلد الأول تليها الورقة ٢٠٤ وليس هذا فحسب فإننا نجد الورقة ١٥٣ في المجلد الأول تليها الورقة رقم ٢ في المجلد الثالث . ولهذا كان من الحم أن يوضع رقم كل ورقة على مقام هو رقم المجلد الخاص بها : فمثلا ٨٩ ظ تعنى أن ما يلي من الكلام يقع في ظهر الورقة ٨٩ من المجلد الرابع ومثلا ٢٩ ب تعنى وجه الورقة الثالثة من المجلد الثالث : وهكذا . ومن المحققين من يرقم السطور في صفحات الكتاب واضعًا لها على الجانب المقابل لأرقام الصفحات ، وتكتب الأعداد خماسية هكذا : ١٠ ، ١٠٠ ، ١٠٠٠ .

ويجانب هذه الأرقام الخارجية يحسن أن توضع في كتب التراجم أرقام داخلية تتعاقب فيها تراجم النضر شعراء وغير شعراء ، على نحو ما يتضح مثلا في القسم

المصري من كتاب الخريدة والقسم الأتلسي من كتاب المغرب، وقد بلغ رقم التراجم في الكتاب الأول ١٤١ وفي الكتاب الثاني ٥٤٧. وإذا كان الكتاب قصائد ومقطوعات مثل المفضليات والأصمعيات وكتب الحماسة رُقِّمت حتى يمكن الإحالة على أرقامها تيسيراً على الباحثين. وفي كتاب مثل رسائل الصباح بن عباد الموزع على الأبواب رُقِّمت فيه رسائل كل باب على حدة. وينبغي أن ترقم كتب الأحاديث حين يعنى محقق بأحدها على نحو ما صنع الشيخ أحمد شاكر في ترقيمه لمسند ابن حنبل. ودائماً توضع لحواشي الكتاب وهوامشه التي تكتب في أسفله أرقام ممتدة في كل الصفحات توضح مكان الهامش أو الحاشية.

وما ينبغي العناية بترقيمه كتب القراءات، وهي عادة تذكر آيات القراءات في السورة متعاقبة، ومع كل آية وجوه الخلاف فيها بين القراء، وقد تذكر في مناقشتها لهذه الوجوه آيات أخرى من السورة أو من سور أخرى. ويحسن أن توضع أرقام سلسلة للآيات التي اختلف فيها القراء من كل سورة وتذكر بعد كل رقم آيته ورقمها في السورة لأن المؤلف لا يذكر عادة كل آياتها وإنما يذكر فقط آيات الاختلاف في أثناء عرضه لوجوه الخلاف في الآية. ويحسن التمسك في كتابة الآيات وحروفها بما يطابق قواعد الضبط في المصحف الأميري المطابق للمصحف العثماني القديم، كما يحسن التزام المحقق بقراءة حفص المشهورة التي تطبع على أساسها المصاحف في مصر والعراق والبلاد العربية، تيسيراً على القارئ. حتى يتفجع بالكتاب على الوجه الأكمل.

وأخيراً ينبغي على المحقق لأي كتاب أو ديوان أن يلحق به فهرس تزيد النفع به، وهي تختلف من كتاب إلى كتاب، فكتاب في القراءات ينبغي أن تفهرس آياته التي ورد فيها الخلاف بين القراء مرتبة بحسب أولائها على حروف المعجم، ويوضع فهرس أيضاً للأعلام الواردة فيه. وكتاب في الحديث ينبغي أن يوضع فهرس لأحاديثه مرتبة بأولائها على حروف المعجم أيضاً، مع فهرس للرواة ورجال السند. وكتاب تاريخ يوضع له فهرس بأهم الأحداث مع فهرس للأعلام والأماكن والبلدان. وديوان من الشعر يوضع فيه فهرس للقوافي مرتبة على الروي، وفهرس للأعلام من الرجال والنساء، ويحسن أن ترتب حسب الأسماء لأحسب الكنى والألقاب،

وإذا كان العلم مشهوراً بكتيبته أو بلقبه ذكراً وذكر معها ما يشير إلى أن يكشف عليه في اسمه. ويحسن أن لا يعول في الترتيب على كلمة «أبو أو ابن» فمثلاً أبو حيان وابن حيان يوضعان في الحاء. ويوضع فهرس للقبائل والأرطاط، وفهرس للأماكن والبلدان، ولا بأس، إذا كان الديوان قديماً، من وضع فهرس لألفاظه أو قل معجم . أو على الأقل وضع فهرس لما ورد به من ألفاظ لم يرد ذكرها في المعاجم القديمة . وقد ألحق «لأيل» بشرته بديوان عبيد بن الأبرص فهرساً للكلمات النادرة التي تكررت عنده ولم تأت عند غيره . وحاكاه في ذلك «كرنكاو» في نشره لديوان طفيل الغنوي . وكان يحسن أن يضع لكل من الشاعرين معجماً خاصاً . وديوان متأخر أو كتاب متأخر يحسن أن يوضع فيه فهرس للكلمات والمصطلحات العامية التي وردت عند الشاعر أو المؤلف . وقد وضع للقسم الأندلسي من كتاب المغرب لابن سعيد أربعة فهارس: فهرس للأعلام ، وفهرس للأماكن والبلدان، وفهرس لمصادره المذكورة فيه ، وفهرس للمراجع التي انتفع المحقق بها في أثناء تحقيقه . ودائماً لا بد من فهرس لموضوعات الكتاب ، وإذا كان كتاب تراجم وضع لتراجمه فهرس مستقل عن فهرس الأعلام . والمدار في كل كتاب على ما يقي بمضمونه ومحتوياته . فكتاب فيه ألفاظ فارسية يوضع لها فهرس خاص، وكتاب مثل بخلاء إلحاحظ يوضع فيه فهرس لألوان الطعام المبثوثة فيه والأزياء والملابس والعادات. وكتاب أدبي يشتمل على بعض آي الذكر الحكيم وبعض الأحاديث النبوية وبعض الأشعار وبعض الأمثال وبعض الأعلام وأسماء البلدان يوضع له فهارس لكل هذه الأنواع .

وواضح من كل ما قلتم أن تحقيق أي كتاب أو ديوان ليس عملاً هيناً يسيراً ، بل هو عمل شاق مرهق ، إذ تمتد فيه صعاب لا تكاد تحصر ، صعاب في جمع النسخ وفي فحص عناوينها والتوثق من نسبتها إلى مؤلفها ومن مادتها ومضمونها ، وصعاب في مقابلة النسخ ومعارضتها على كل ما أخذت منه أو استملت وعلى كل ما اشتق منها من روايات فرعية ومن اقتباسات وقول، وصعاب في التدريب على قراءة خطوطها ، وصعاب في إصلاحات سقطات الكلام وتصحيقات النسخ وتحريفاتهم، وصعاب في سدد ثغراتها وترتيب أوراقها إن كانت قد أفسدها

التداول والقلم وأيدى الجهال ، وصعاب في رد الكتاب إلى صورته الأصلية إن كانت قد دخلت عليه زيادات ، وصعاب في رَمِّ ما تأكل منه وانطمس ، مع إقامة المراسد المختلفة من كتب المكتبة العربية على كل ما يذكر في النص من أحداث ومن أشعار وأبنية كلام وأماكن وأعلام ، وهي صعاب ما تزال تأخذ بخناق المحققين للكتب واللواوين ، وما يزالون ينفقون في تدليلها الأعمار الطوال ، حتى يستطيعوا أن يستخلصوا من نسخ الكتاب الذي يحققونه نصاً نقيّاً صافياً مهيئاً لينتفع به الباحثون أكبر انتفاع ويفيدوا منه أعظم فائدة .

الفصل الرابع

المصادر

١

تنوع المصادر

تنوع المصادر تنوعاً واسعاً ، ومنها ما هو أصيل ومنها ما هو فرعى ثانوى . ويمكن أن نضع فى الأولى بالقياس إلى دراسة شاعر ديوانه ورواية معاصريه لأخباره وكل ما يتصل به ، وبذلك تصبح المصادر الأصيلة موزعة على مدونات مكتوبة وروايات مسموعة ، وهى بلورها تكتب وتظل لها قيمتها الشفوية وأنها أخبار شهود عيان ، أبصروها وسجلوها أو سجلها عنهم الزوجة .

وترجع أصالة هذا النوع من المصادر إلى أنه أقدم ما عُرف عن الموضوع الذى ندرسه ، وأنه لم يخله تحوير مع مرور الزمن إلا ما قد يحدث من تحوير طفيف . وعادة يظل فى صورته الأولى دون تعديل أو تحوير . ولنفرض أن مصدراً من المصادر الأصيلة تُرجم ، ولم يبق منه إلا ترجمته ، فإن أصالته تضعف . لأن المترجم ربما حوّر فيه أو عدّل . ومعروف أن بعض الكتب التى تُرجمت من العربية إلى اللاتينية فى العصور الوسطى فقدت أو قلّ فقدت أصلها العريق ، وتظل لها قيمتها إلا أن يعثر الباحثون على أصلها . وحينئذ تهبط قيمة الترجمة اللاتينية إزاء الأصل الأصيل . وطبيعى أن تكون للمصدر الأصيل قيمة رفيعة ، لأنه هو الذى يحمل ما نبحث عنه من الأفكار والشاعر ، يحملها بصورتها الطبيعية الحقيقية .

ولارىب فى أن أكثر المصادر أصالةً هو ما كتبه المؤلف بيده ، وكذلك ما أملاه وأجاز روايته عنه ، وقد مرّ بنا مدى عناية القدماء بتحمّل الكتب وتوثيقها وما وضعوه لذلك من صور لإجازات السماع والقراءة والتناول ، وهم بذلك إنما كانوا يريدون من جهة المحافظة على المصادر الأصيلة ، ومن جهة ثانية كانوا يريدون التوثيق من هذه

المحافظة وأنه لم يَدْخُل تلك المصادر أى تحريف . وكذلك لم يَدْخُلها أى تنقيح ، فهي لا تزال بصورتها التى تركها عليها المؤلف ، لم تَجْنَر عليها أية يد جانبية ، لا بتشويه ولا بتحسين .

وقد مَّ المصدر جزء لا يتجزأ من أصالته ، وسألة القدم مسألة إضافية . فإ قد يكون قديماً بالقياس إلى شاعر مثل شوقي فى العصر الحديث قد يُعَدُّ جديداً بالقياس إلى ما يضاف إلى شعراء العصر العباسى مثلاً . فالمدار على الموضوع وصلة المصدر الزمنية به . وقد يكون المصدر حديثاً ، ولكنه يحمل كثيراً من الثقل من القدماء ، مثل الصبيح المُنْبِئى فى الكشف عن حيثة المتنبي للبديعى المتوفى فى القرن الحادى عشر الهجرى ، فهو حديث من جهة تأليفه ، ولكن يحمل مادة قديمة كثيرة تتصل بالمتنبي وحياته وخصائص شعره ، وإذن ينبى أن نميز فيه بين ما هو قديم وما هو حديث .

وتدخل فى المصادر الأصلية سجلات الدواوين الحكومية . وتتضح أهميتها فى التعرف على شخصيات الأدباء المعاصرين الذين عملوا فى الحكومة أو وُظِّفُوا فى الدواوين ، فشاعر مثل حافظ إبراهيم نستطيع أن نعرفه على مولده وشهاداته وتنقله فى وظائف الدولة وسلوكه من خلال المعارف عنه فى سجله الديوانى . وما يدخل فى تلك المصادر عند الكتّاب ما نقرأه فى الصحف والمجلات من مقالات ، فكاتب مثل محمد حسين هيكل تفيد الكتابة عن أدبه أكبر فائدة من المرجوع إلى مقالاته فى صحيفتى السياسة اليومية والسياسة الأسبوعية ، التعرف على أفكاره وآرائه والتفوذ إلى ما يمكن أن يكون قد حدث عنده من تطور فى أدبه وأساليبه وآرائه ومبادئه . ويدخل فى المصادر الأصلية مسودات الشعراء . وهى بالغة الأهمية لأنها ترينا مدى تنقيحهم لأشعارهم إن كانوا قد نقحو فيها ومدى حسّهم بالألفاظ والكلمات . وهذه المسودات حرة بأن تكون الحقائق الأدبية الخاصة بصاحبها والتى نستخلصها منها صحيحة ما دام قد خطّها من ورثته ، أما حين نطلب إلى شاعر أن يعطينا مسودة لبعض قصائده ويلبى طلبنا فقد يصنع من أجلنا مسودة خاصة : وحتى لو لم يصنعها فإن مجرد انتخابه لإحدى مسوداته قد يكون مفضلًا لنا فيما نُسقطه عليه

من أحكام أو نَسِمَهُ به من خصائص . ولذلك كان ينبغي الاحتياط في طلب المَودَّات من الشعراء الأحياء . وبالمثل ما يُقَضُّون به كتابياً من آراء في عمل شعرهم وتنتجحه قد يكون بدوره لا يعبر عن الحقيقة تعبيراً دقيقاً .

ومن المصادر الأصيلة المذكرات واليوميات ، ومنها ما هو عام مثل مذكرات محمد حسين هيكل التي كتب فيها عن السياسة المصرية في النصف الأول من القرن الحاضر . إذ كان أميناً للجنة التي وضعت الدستور المصري لسنة ١٩٢٢ ، وشارك في أحداث السياسة المصرية من حينئذ حتى قيام ثورتنا المجيدة لسنة ١٩٥٢ ، فطبيعي أن تكون هذه المذكرات مصدراً أساسياً في الكتابة عنه أو قل مصدراً أصيلاً ، إذ لا تُعرَفُ آراؤه السياسية ولا الدور السياسي الذي نهض به دون الاطلاع عليها اطلاعاً كافياً . وقد تكون اليوميات والمذكرات خاصة بالأديب على نحو ما يلاحظُ فيما دَبَّجَهُ بعض الأدباء من ترجمات شخصية لأنفسهم كما هو معروف عن أحمد أمين في كتابه «حياتي» وطه حسين في كتابه «الأيام» . وبمقدار بَوح الكاتب عن حياته وأحداثها وتجاربها وكل ما عايناه فيها ، غير متستر ولا مُخَفَّ شيئاً من حقائقه تكون قيمة يومياته ومذكراته وما يصنع لنفسه من ترجمة ذاتية . وهو إذا عَمَى فيها الحقائق أو موَّهها أصبحت لا جدوى لها ، بل أصبحت عديمة القيمة .

ويلخ في المصادر الأصيلة الأغاني الشعبية حين نتحدث عن أدب أمة من الأمم ومثلها القصة والأقاصيص الشعبية لأنها جميعاً تصوِّر لنا طوابع الأمة وعاداتها وتقاليدها وصوِّرَ تعبيرها عن أفراحها وأحزانها وآلامها وأعراسها ، وحتى قصة ، أو قل ملحمة مثل ملحمة عنتره حين نعرف أنها أُلْفَت في القاهرة للعهد الفاطمي ، ثم أُنشئت تتطور بمصر حتى أصبحت ملحمة العرب في حروبهم مع أعدائهم على مر التاريخ حتى عصر المماليك نستطيع أن نميز فيها بين ما هو حقيقي وما هو أسطوري ، وأن نعرف العادات والتقاليد الحربية في أزمنة تأليفها وما كان يطوف بالناس من آمال وما كان يراودهم من حُبِّ للمغامرات ، وقد نقف من خلالها على شيء من السلوك الأخلاقي والاجتماعي .

أما المصادر الثانوية القرعية فهي كثيرة ، وعادة تُعَدُّ النواوين الشعرية

مصادر أصلية ، أما ما يروى منها في كتاب فيعد فرعياً ، فثلا ديوان جرير برواية ابن حبيب يُعَدُّ مصدراً أصيلاً ، وما أخذ منه ورَوَى في كتب النحو مثلاً أو في كتاب الأغاني يعد ثانوياً أو فرعياً ، لأن الراوى قد يغير فيه كلمة نَسِيَهَا وقد يغير شطراً . وكان المغنّون أحياناً يضيفون إلى بعض المقطوعات أبياتاً يستحسنونها أو يرون نظمها وإضافتها ، ولذلك كان ينبغي الاحتياط لإزاء ما يروى صاحب الأغاني من أشعار الشعراء . أما ما يرويه من أخبار الشعراء فيُعَدُّ فيه مصدراً أصيلاً ، لأنه رواه عن معاصرين لهم ، وهو بذلك يحمل أقدم المصادر التي بين أيدينا فيها يختص بأخبارهم حتى ليصبح في أحوال كثيرة المصدر الوحيد .

وَعُدَّ في المصادر الثانوية كل المصادر المتأخرة عن المصادر الأصلية . فثلا تراجم الشعراء العباسيين في القرنين الثاني والثالث للهجرة حين يُعْنَى بها كتاب متأخر مثل مسالك الأبصار لابن فضل الله العمري يُعَدُّ مصدراً ثانوياً بالقياس إلى كتاب الأغاني للأصبهاني . وأهمية هذا المصدر وأمثاله من المصادر الثانوية أنها قد تحمل اقتباسات من مصادر أصلية ، وقد تدلنا على مصادر مهمة مفقودة ، وتزوّدنا ببعض نقول عنها ، وبذلك تضع تحت أعيننا مادة جديلة نقيّد منها في بحثنا المختلفة . على أنه ينبغي ألا نثق بأخبارها تنوّاً ، فقد تحمل أخباراً متهمة تفضلنا في الحكم على الشاعر أو الأديب ، ومن أجل ذلك يحسن دائماً مقارنة ما فيها من أخبار وحقائق أدبية بالمصادر الثانوية الأخرى للتأكد من صحتها .

ويلتخل في المصادر الثانوية بالقياس إلى دراسة الشعراء كل ما يساعد على فهمهم وفهم أشعارهم ، وبذلك تدخل شروح ديوانهم وتدخل الكتابات التاريخية والاجتماعية والثقافية التي تصور لنا روح العصر التي عاشوا فيه ، وهي تختلف في أهميتها ، فمنها ما يصبح ضرورياً للبحث ، حتى ليُعَدُّ مادة أساسية من موارده . وهل نستطيع أن نفهم زبداً وخطابته : أو الحجاج وخطله دون أن نتمثل عصرهما وأحداثه التاريخية تمثلاً دقيقاً ؟ وبالمثل لا نستطيع أن نفهم المتنبي دون أن نعرف الظروف الثقافية والاجتماعية والتاريخية والسياسية التي تقلّب فيها وتنفس ، مما يضطرنا إلى الرجوع إلى مصادر شتى في عصره ، حتى نفقه شعره فقهاً دقيقاً ونستطيع تفسيره وتحليله .

استخدام القدماء للمصادر

مرّ بنا في غير هذا الموضع أن الرواية الشفوية ظلت غالبية على كثير من المعارف في التشريع الإسلامي وغير التشريع، وأن الحديث النبوي ظل يروى على مدى الحقب والأزمان، وأن هذا الطابع للرواية ظل مسيطراً على التأليف أجيالاً متعاقبة. وبذلك كانت المشافهة — وظلت — المصدر الأول المعتمد بين العلماء حتى بعد انتشار التدوين واستقراره، فالأساس أن يأخذ التلميذ عن أستاذ مستمعاً منه وراويّاً عنه. وخاصة في المعارف الشرعية والأدبية واللغوية والتاريخية. وأعدّ ذلك من قديم إلى أن تظهر فكرة السند الذي يوضع أمام الخبر، وهو يعنى إثبات الشاهد الأول الذي سمع الخبر. ثم من حمّله عنه من جيل إلى جيل. فالراوي للحديث مثلاً من القرن الثالث الهجري لا بد أن يذكر الرواة بينه وبين الراوي الأول الذي سمعه من الرسول عليه السلام: ويسمعه منه تلاميذه: فيروونه، ويظل يعمل جيل إلى جيل، وبذلك طالت أسانيد الحديث. وهذا نفسه حدث في الأخبار التاريخية على نحو ما يصوّر ذلك تاريخ الطبري، فكل خبر يشفع بسند. وما نزال ننتقل من سند إلى سند، وقد يحمل الخبر أكثر من شاهد ويحمله عنهم رواة متعاقبون، وبذلك تعددت صورة الخبر الواحد وتعددت أسانيده. وبالمثل نجد أبا الفرج الأصبهاني يحوّل كتابه «الأغاني» إلى أخبار مسندة إلى روايتها: فكل خبر وكل شعر معه رواته على مر الأجيال. وكذلك صنعوا برواية اللغة والنحو، فاستندوا فيها لكل عالم روايته أو رأيه، وإن لم يتمسكوا بنظام السند الدقيق. ولا شك في أن هذه العناية بالرواية والمشافهة جعلت المادة التي يحملونها حيّة: إذ لسان يحملها عن لسان، وكأنما ينطقها صاحبها بلسانه، مهما تطاولت الحقب.

وهذه المصادر الحية أو الشفوية هي أولى المصادر في الأدب واللغة، وقد عني بها القدماء كما قلنا عناية واسعة، فكل خبر وكل رأى وكل شعر وكل نصّ يُذكر رواته ومن معوه من شهود العيان. ويأخذ هذا شكل سيول متلاحقة

حتى بعد العناية بالتلوين والتصنيف ، وما الكتب المدونة الأولى إلا مجموعات من روايات ، تتولى في صفوف من الشهود . ويكفى أن نرجع إلى كتاب الأغاني الذي يبلغ واحداً وعشرين مجلداً ضخماً فسراه مجاميع هائلة من أسانيد ، فع كل شعر وكل خبر السند الشاهد على صحتها وصلتهما ، بقدر ما استطاع أبو الفرج أن يؤدي الأمانة العلمية في ذلك . ومثل صنيعة صنيع القائل في كتابه الأملى . فالرواية والمشاهدة دائماً أساس في كل ما يدون العالم في اللغة أو على الأقل أساس في أكثر ما يؤلف ويصنف . وكان ذلك دافعاً لم على شدة التحري في السماع ودقة الضبط للغة والأشعار ، كما كان دافعاً لم على التلمذة على الأساتذة النابهين وأن يحافظوا على المادة العلمية بصورها وحياتها وكل ما تمتاز به من سمات خاصة : لفظية وغير لفظية .

وجعلهم هذا الصنيع منذ أول الأمر يفتنهم لفكرة المصادر ، فكل خير معه مصدره ، وكل كلمة معها مصدريها ، عناية لم تحفظ بها لغة ولا أدب كما حظي الأدب العربي ولغته . وقد أخذت تتكون فيها طبقات من الحفاظ للروايات على شاكلة طبقات المحدثين ، ويصور ذلك السيوطي في مؤثره ، فيقول : « وظائف الحفاظ في اللغة أربعة ، أحدها - وهو أعلاها - الإملاء . . . وطريقته في الإملاء كطريقة المحدثين سواء : يكتب المستمل أول القائمة : مجلس أملاه شيخنا فلان يجامع كذا في يوم كذا ، ويذكر التاريخ ، ثم يورد المملئ بإسناده كلاماً عن العرب والفصحاء فيه غريب يحتاج إلى التفسير ، ثم يفسره ، ويورد من أشعار العرب بأسانيده ومن التوائد اللغوية بإسناد وغير إسناد ما يختاره . وكان هذا في الصدر الأول فاشياً كثيراً ، ثم مات الحفاظ وانقطع إملاء اللغة والشعر . . . وآخر من علمته أملى على طريقة اللغويين أبو القاسم الزجاجي وله أمال كثيرة في مجلد ضخيم ، وكانت وفاته سنة تسع وثلاثين وثلاثمائة » .

والسيوطي يبالغ في اختتامه لطبقة اللغويين الممكّنين بالزجاجي . فقد ظل الإملاء بعده على نحو ما هو معروف عن أمالي القائل المتوفى سنة ٣٥٦ وأمالى المرتضى المتوفى سنة ٤٣٦ . ومنذ القرن الثالث الهجري يزدهر تصنيف الكتب ، ويظلّ التصنيف في اللغة والأدب مطبوعاً بطوايح الإملاء والرواية الشفوية والعناية بالأسانيد ،

على نحو ما لبقنا في كتاب الأغاني للأصبهاني ، وقد أشرنا إلى ذلك مراراً . وأخذت تظهر عند المصنّفين في اللغة والشعر وغيرهما عناية شديدة بذكر المصادر الأساسية التي اعتمدوا عليها في تأليف مصنّفاتهم مع عنايتهم مع ذلك بالأسانيد التي تحملها إلى أقصى حد ممكن ، إذ هي المصادر الأصلية الأولى التي ينبني دائماً الرجوع إليها ، وانظر مثلاً مقلّمة معجم أبي منصور الأزهري المتوفى سنة ٣٧٠ والتي سماه تهذيب اللغة فستره يعرض لقارته أئمة اللغة الذين اعتمد عليهم في مادة كتابه متحدثاً عن حياتهم بإيجاز وعن آثارهم اللغوية التي انتفع بها ، وقد بلغوا أربعة وثلاثين إماماً ؛ في مقلّمتهم الخليل بن أحمد الذي تبعه في ترتيب معجمه على غرار ج الحروف . ونصّ على سبعة يمانهم طعن في روايتهم لما دونوا في كتبهم من السقيم والمصحّف والمحرّف ، وذكر بين هؤلاء المتهمين ابن دريد والليث بن المظفر وأحمد بن محمد البشّي ، وسجل على الأخير طائفة من أخطائه . ثم يقول مبيّناً دقته : « ولم أودع كتابي هذا من كلام العرب إلا ما صحّ لي سماعاً منهم أو رواية عن ثقة أو حكاية عن خطّ ذي معرفة ثاقبة اقترنت إليها معرفتي ، اللهم إلا حروفاً وجدتها لابن دريد والليث بن المظفر في كتابيهما ، فبيّنت شكّي فيها وارتبائي بها ، وسرّاهما في مواقعها من الكتاب ووقوف فيها » . وواضح أن الأزهري اشترط على نفسه أن لا يلوّن في كتابه إلا ما سمعه عن العرب شفاهاً ، وكان قد أقام في واديهم مدة من الزمن ، وإلا ما رواه عن الثقات عن شيوخهم عن سماع من أئمة اللغة ، أو عن بعض كتب هؤلاء الأئمة التي سماها في التعريف بهم في مقلّمته مشروطاً فيها أن تكون مكتوبة بخط أحد علماء اللغة الثقات . ويزيّف ، كما أسلفنا ، كتابات سبعة من اللغويين ذاعت كتاباتهم في الناس ، ويعترف بأنه روى عن اثنين منهم حروفاً هما الليث تلميذ الخليل الذي قبل إن معجم العين المنسوب إلى أستاذه من صنعه ، وابن دريد صاحب معجم الجمهرة ، ويقول إنه أورد هذه الحروف مع بيان اتهامها لها في مواضع إيرادها المختلفة . وعلى هذا النحو عيّن الأزهري مصادره مبيّناً الوثيق منها وأنه كوّن منه مادته ، كما بيّن المتهم الذي نقل عنه بعض حروف يسيرة .

وكلّما تقدّمنا مع الزمن وجدنا اهتماماً بالغاً بالمصادر ، ومن يرجع إلى كتاب

المختص في اللغة لابن سيده المتوفى سنة ٤٥٨ - وهو معجم موزع على الموضوعات والمعاني - يجده يذكر في مقلدته مصادره التي استقى منها مادة كتابه ، وعلى رأسها كتب الأصمعي المتوفى سنة ٢١٥ ، وخاصة كتبه في السلاح والإبل والحيل ، وقد نشر « هفر » الكتابين الأخيرين كما أسلفنا في غير هذا الموضع ، ومثل هذه الكتب كتب أبي زيد معاصره في الفرائض والجرائم ، وكتب أبي حاتم سول بن محمد السجستاني المتوفى حوالي سنة ٢٥٠ وتتناول الأزمنة والحشرات والطير ، وكتبا أبي عبيد القاسم بن سلام المتوفى سنة ٢٢٣: غريب الحديث ، وله مصنف وهو في ألف باب ، ويحتوي مائتين وألف شاهد ، وهو أول معجم عربي كبير رُتب على الموضوعات مثل كتاب المختص تماما . ويذكر ابن سيده من مصادره أيضا كتب ابن شميل المتوفى سنة ٢٠٣ من مثل كتاب الصفات وكتاب غريب الحديث ، وكتب ابن الأعرابي المتوفى سنة ٢٣١ من مثل كتاب النوادر وكتاب أبيات المعاني وكتاب أسماء الحيل ، وكتب يعقوب بن السكيت المتوفى سنة ٢٤٣ وعلى رأسها كتاب إصلاح المنطق المنشور بدار المعارف ، وكتاب الألفاظ وقد نُشر له تهذيب في بيروت ، ويذكر الأزهري في مقدمة معجمه أن الكتاب كان يقع في ثلاثين جزءا . ومن الكتب الأخرى لابن السكيت التي اعتمد عليها ابن سيده كتاب الفرق ، وهو مذكور في كتاب المعرب للجواليقي ، وكتاب الأصوات ، وكتاب الزبرج ، وكتاب المثني والمكثي والمبني والمؤنث وهو مذكور في المزهري ، وكتاب المد والقصر أو الممدود والمقصود وذكر ابن جني في الخصائص أن له عليه شرحا ، وكتاب معاني الشعر أو أبيات المعاني وهو مذكور في الخزانة . وما يذكره ابن سيده كتب أبي حنيفة الدينوري المتوفى سنة ٢٨٢ ، وتتناول النبات والأنواء ، وكتبا ثعلب المتوفى سنة ٢٩١ : الفصيح وقد شرحه العلماء شرحا كثيرة ، وكتاب النوادر . ويضيف ابن سيده إلى ذلك كتب المبرد المتوفى سنة ٢٨٥ من مثل المذكر والمؤنث وكتاب ما اتفق لفظه واختلف معناه ، وكتب ابن قتيبة المتوفى سنة ٢٧٦ من مثل كتاب الأشربة وكتاب معاني الشعر وكتاب الأنواء وكتاب غريب القرآن وكتاب غريب الحديث وكتاب الميسر والقلاح ، وكتب الصحابي المتوفى في القرن الثالث الهجري في اللغة . وكتب كراع على بن الحسين الرؤاسي المتوفى

سنة ٣١٧ من مثل كتاب المنضد في اللغة ومختصره المجرد . ويذكر ابن سيده من كتب اللغة ومجامعها التي استعان بها في تصنيف كتابه معجم الجهمرة لابن دريد المتوفى سنة ٣٢١ ومعجم العين المنسوب إلى الخليل . ويذكر أيضاً كتاب البارع لأبي علي القائل المتوفى سنة ٣٥٦ وهو كتاب كبير في اللغة ، وكتاب الزاهر في معاني كلمات الناس لأبي بكر محمد بن القاسم الأنباري المتوفى سنة ٣٢٨ . ويقول إنه حتى كتابه بما اشتمل عليه كتاب سيبويه من اللغة المعللة المشبهة . وبكتابات أبي علي الفارسي المتوفى سنة ٣٧٧ ويذكر منها كتابه الإيضاح ، وكتاب الحجة في علل القراءات السبع الذي شرح فيه علل تلك القراءات كما دوّنها أستاذه ابن مجاهد في كتابه السبعة . وكتاب الأغفال فيها أغفله الزجاج في حروف المعاني ، وكذلك إملأاته المنسوبة إلى البلدان التي أملاها أو صنّفها فيها مثل الحلبيات والقصصيات والبلغديات والشيرازيات والبصريات والعسكريات . ويذكر أيضاً بين مصادره شرح السيراني المتوفى سنة ٣٦٨ لكتاب سيبويه وهو شرح ضخم مشهور لعله أهم شروح الكتاب ، كما يذكر كتب ابن جني المتوفى سنة ٣٩٢ ويقول إنه قرأ كل ما سقط إليه منها مثل التام في شرح شعر المهذلين وكتاب العرب وكتاب الخصائص وكتاب سر الصناعة وكتاب المتعاقب وشرح شعر المتنبي وتفسير شعر الحماسة . ويجعل ختام مصادره كتب أبي الحسن علي بن عيسى الرماني المتوفى سنة ٣٨٤ وهي كتاب الجامع في تفسير القرآن ، وكتاب المبسوط في شرح كتاب سيبويه . وهو شرح مشهور، وشرح مرجز أبي بكر بن السريّ بن السراج المتوفى سنة ٣١٦ ولعله يريد بموجزه كتابه المعروف باسم الأصول في النحو . وهو في أبوابه وفصوله . ويجانب ذكر ابن سيده لهذه المصادر الكثيرة التي كوّن منها مادة كتابه يقفنا على ما ينقصها . أو على الأقل ما ينقص الكثير منها من علم النص على اللغات وعدم التفرقة بين الواوي واليائي في الألفاظ وكذلك بين القلب والإبدال وبين ما هو جمع وما هو اسم جمع ، ويقول إن كثيرين من اللغويين لا يحققون في حديثهم عن اشتقاق الكلمات ولا يعنون ببيان التأنيث والتذكير والمقصود والمملود . وقد يستشهدون على كلمة بيت ليس فيها شيء منها إلا ما قد يتصوره الوهم ، ويقول إنه سيقدم في كتابه الأعم فالأعم على الأخص فالأخص ، وأنه سيأتي بالكليات قبل الجزئيات وأنه سيتبني بالجواهر ثم

بذكر الأعراس إلى غير ذلك مما يفيض في بيانه . ونحن إنما يهمنا حديثه عن مصادره ، وأنه لم يكده يترك شيئاً منها إلا سجله ونصّ عليه ، وكثير منها كان يتألف من مجلدات ضخمة . أفنى عمره في قراتها واستيعابها وتمثلها أروع تمثل .

وكان ابن عبد البر التّميمي القرطبي الحافظ الكبير المتوفى سنة ٤٦٣ يعاصر ابن سيده ، ومن أهم مصنفاته كتاب « الاستيعاب في معرفة الأصحاب » وكتاب « الدرر في اختصار المغازي والسير » الذي عرضنا له في غير هذا الموضع ونراه يعني في الكتابين بذكر مصادره ، وقد أجملها في الكتاب الثاني . وفيه يسوق رواياته لسيرة ابن إسحق المتوفى سنة ١٥٠ مفصلاً لها قال : « ما كان في كتابنا هذا عن ابن إسحق فروايتنا فيه عن عبد الوارث بن سفيان ، عن قاسم بن أصبغ ، عن محمد بن عبد السلام الحنفى ، عن محمد بن البرقي ، عن ابن هشام ، عن زياد اليكافى ، عن محمد بن إسحق . وقراءة منى أيضاً على عبد الله بن محمد بن يوسف ، عن ابن مفرج ، عن ابن الأعرابي ، عن العطاردى ، عن يونس بن بكير ، عن ابن إسحق . وقراءة منى أيضاً على عبد الوارث بن سفيان . عن قاسم بن أصبغ . عن عبيد بن عبد الواحد البزار . عن أحمد بن محمد بن أيوب . عن إبراهيم بن سعد ، عن ابن إسحق » . وواضح أنه لم يكتف في سيرة ابن إسحق بقراءتها مكتوبة بل مضى يأخذها شفاها عن جيلته الرواة . حتى تكون خالية من كل تصحيف وتحريف ، ولم يأخذها عن طريق واحد . بل تتبع طرقها الثلاثة التي انتشرت بها . وهى طريق ابن هشام المعروف باسم سيرة ابن هشام وقد طبعت في عصرنا مراراً ، وطريق يونس بن بكير وبمكتبة القرويين بفاس مخطوطة من هذا الطريق . ثم طريق إبراهيم بن سعد ، وبذلك كانت أمامه ثلاثة طرق أو ثلاث روايات لسيرة ابن إسحق ، ليقابل بينها ويقارن ، ويختار ما يرجحه عن بيئة من هؤلاء الأعلام الذين روى السيرة جيلاً بعد جيل حتى انتهت إليه . وبذكر ابن عبد البر أنه اعتمد أيضاً على كتاب المغازي لموسى بن عقبة المتوفى سنة ١٤١ ويوضح ذلك قائلاً : « وما كان في الكتاب عن موسى بن عقبة : فقرأته على عبد الوارث بن سفيان وأحمد بن محمد بن أحمد ، عن قاسم ، عن مطرف بن عبد الرحمن بن قيس ، عن يعقوب ، عن ابن فليح ، عن موسى بن عقبة ، ولّى في ذلك روايات

وأسانيد مذكورة في صدر كتاب الصحابة وهو يريد كتابه « الاستيعاب » وفيه يقول إن مارواه عن موسى بن عقبة فن طريقين : أحدهما هذا الطريق ، عن يعقوب عن ابن فليح ، والثاني عن خلف بن قاسم عن أبي الحسن عن أبي العباس بن محمد ابن عبد الغفار يعرف بابن الوَثَّ المصري عن جعفر بن سليمان التوفلي عن إبراهيم ابن المنذر الخزاعي عن محمد بن فليح ، عن موسى بن عقبة . والطريقان جميعا أحدهما ابن عبد البر قراءة على شيخه الأثبات . ويقول إنه اعتمد كذلك على كتاب المغازي للواقدي المتوفى سنة ٢٠٧ و يذكر أن « في الفهرسة » روايته لهذا الكتاب ، والفهرسة سجل يدون فيه العلماء رواياتهم للكتب عن أسانيدهم بأسانيد مختلفة ، ويوضح حَمَلَهُ لهذا الكتاب في مقلمة الاستيعاب قائلا : « أخبرني به خلف عن قاسم ، عن أبي الحسن ، عن أبي العباس بن التَّوَن عن جعفر بن سليمان التوفلي » ، عن إبراهيم بن المنذر الخزاعي ، عن الواقدي . وهذه المصادر جميعا هي المصادر الأساسية حتى اليوم للسيرة النبوية ومغازي الرسول صلى الله عليه وسلم ، وضعها ابن عبد البر أمامه مصابيح تهديه في كتابته عن السيرة ومغازيها ، بعد أن استوثق من روايتها على خير وجه علمي ممكن . ويذكر بين مصادره كتابا لأبي بكر أحمد بن أبي خيثمة زهير بن حرب النسائي البغدادي وهو — كما مر بنا — من تلاميذ أحمد بن حنبل توفي سنة ٢٧٩ ويقول إنه رواه عن عبد الوارث عن قاسم ، عن ابن أبي خيثمة ، ومعلوم أنه كان له كتاب التاريخ الكبير في تحليل الرواة وتجرعهم ، ويبدو أنه كان له أيضا كتاب في السنن والحديث ، إذ يروى ابن عبد البر في كتابه أحاديث مختلفة عنه . وقد روى أحاديث من غير طريقه ، ولكنه لم يُعَنَّ ببيان كتبها ، لأنه عني مع كل حديث ببيان سننه وكأنه عد السند نفسه مصدراً واضحاً لروايته ، على نحو ما صنع بمحدث جابر في حجة الوداع فقد رواه بطريقين ، ويطابق ثانيهما رواية مسلم في صحيحه وأبي دؤاد في سننه ، ولم يذكرهما اكتفاء بشهرة هذا الطريق بين العلماء ، إذ لم يكن في عصره عالم أو حافظ لا يعرفه .

وكلما دار الزمن بنا دورة رأينا اهتمام العلماء بالمصادر يزداد ، توثيقاً لما يولفون ويصنفون ، وتقف قليلا عند ياقوت الحموي في كتابيه « معجم الأدباء » ومعجم

البلدان » فإن من يرجع إلى كتابه الأول يجده يسجل في مقدماته كثيراً من المصادر التي اعتمد عليها في تأليفه مما يتصل بترانيم اللغويين والنحاة . وذكر في ثنائه بعض مصادره ، وبالمثل صنع في كتابه « معجم البلدان » بل لقد أسهب إسهاباً طويلاً في بيان مصادره فيه ، وهو يفصل القول فيها على هذا النمط : « قد صنف المتعلمون في أسماء الأماكن كتباً ، وبهم اقتدينا ، وبهم اهتمدنا ، وهي صنفان : منها ما قصد بتصنيفه ذكر المدن المعمورة والبلدان المسكونة المشهورة ، ومنها ما قصد به ذكر البوادي والقفار ، واقتصر على منازل العرب الواردة في أخبارهم والأشعار . . . فأما من قصد ذكر العمران فجماعة وافرة . منهم من القداماء والفلاسفة والحكماء أفلاطون وفيتاغورس وبطليموس وغيرهم كثير من هذه الطبقة ، ومموا كتبهم في ذلك جغرافياً . . . ومعناه صورة الأرض ، وقد وقت لم منها على تصانيف عدة جهلت أكثر الأماكن التي ذكرت فيها وأبهم علينا أمرها ، وعلمت ، لتطاول الزمان فلا تُعرف » . وواضح أنه يبدأ بمصادره بالمصادر اليونانية التي وضع العرب على أساسها كتبهم الجغرافية ، ويقول إنه قرأ عدة منها ، غير أن الأماكن التي ذكرت فيها انبهت أو عفت آثارها لطول الزمان بينه وبين جغرافي اليونان القدماء . ورجوع ياقوت إلى هذه المصادر اليونانية المترجمة يشبه رجوعنا إلى المصادر الأجنبية في الموضوعات المتصلة بها . ويذكر بعقبها الجغرافيين الإسلاميين الذين عُنوا بالبلاد والممالك وعَيَّنوا مسافة الطرق والمسالك ، ولا يكاد يكون هناك جغرافي إلا ويذكره ، فهو يذكر ابن خرداذبة ، وأحمد بن واضح اليعقوبي والجيّهاني وابن الفقيه وأبا زيد البلخي والإصطخري وابن حوقل والبشاري صاحب أحسن التقاسيم والحسن بن محمد المهلبى وابن أبي عَوْن البغدادي وأبا عبيد البكري صاحب كتاب المسالك والممالك . ثم يذكر من صَبَّحُوا عنايتهم على جغرافية جزيرة العرب ومنازلها البلوية ، من مثل الأصمعي ، ويقول إنه ظفر بكتابه رواية لابن دريد عن عبد الرحمن بن أُمي الأصمعي عن الأصمعي ، ومثل هشام بن محمد الكلبي في كتابه اشتقاق البلدان وأبي عبيد السكوني والحسن بن أحمد الهمداني في كتابه جزيرة العرب ، وأبي محمد الأسود الغنصجاني في كتابه مياه العرب ، وأبي زياد الكلابي في نوادره ويقول إن فيها قدرًا صالحاً وقت

على أكثره ، ثم محمد بن إدريس بن أبي حفصة في كتابه مناهل العرب والزمخشري في كتاب لطيف له في ذلك وتلميذه أبي الحسن العمري وما زاده على كتاب أستاذه .
ويذكر أن لأبي عبيد البكري في أما كن جزيرة العرب كتابا سماه « معجم ما استعجم من أسماء البقاع » ويقول إنه لم يره على الرغم من بحثه طويلا عنه .
ثم يقول إنه نظر أيضاً في كتاب ما اختلف واختلف من أسماء البقاع للحازمي ، وكان عجيبة شديداً حين رآه مُتَتَبِّساً من كتاب ألقه أبو الفتح نصر بن عبد الرحمن الإسكندر التتوي ، وهو بنفس الاسم أو العنوان : « ما اختلف واختلف من أسماء البقاع » وينوه بهذا الكتاب ويقول إنه تأليف رجل ضابط قد أنفذ في تحصيله عمراً وأحسن فيه عيناً وأثراً ، وكل ما نقله منه قد نبه إليه وأحاله عليه ، حتى لا يضيع نصيبه ولا يحمل ذكره . ثم يقول إنه بالإضافة إلى هذه الكتب الجغرافية المدونة التي اعتمد عليها في مادة كتابه رجع إلى دواوين العرب القدماء والعلماء ، ناقلاً منها ومن تواريخ أهل الأدب والمحدثين ، كما نقل من أفواه الرواة ومن تفاريق الكتب .
وسجل بجانب ذلك كله مشاهداته في رحلاته وأسفاره . وعلى هذه الشاكلة لم يترك ياقوت مصدراً اطلع عليه وأفاد منه إلا ذكره . وذكر أيضاً مصدرين آخرين هما سماعة من العلماء الثقات الذين يسميهم الرواة ، ثم رحلاته في البلاد العربية وتطوافه فيها ومشاهداته وهي مصدر جغرافي حي ، إذ يتحدث عن كثير من البلدان حديث المعان المشاهد . وزاه في كل بلد كبير يذكر من نشأوا بها وعاشوا فيها من جلة العلماء والأدباء كُتَّاباً وشعراء ، مما يضاعف قيمة كتابه ويجعله مصدراً من مصادر الأدب ورجاله وكثيراً ما يذكر بعض الأشعار في البلدان وفي أسماء البقاع ومناهل المياه .

ونعرض لمثل من كتب تفسير القرآن الكريم هو البحر المحيط لأبي حيان المتوفى سنة ٧٥٤ وزاه حريصاً في مقلته له على ذكر مصادره التي صَنَّفَ منها مادته الغزيرة ، وهي مادة اتصلت بعلوم مختلفة ، وهو يُحْصِي المصادر المتصلة بكل منها ، أما في علم اللغة فيذكر كتاب الفصيح للعلب ومعجمي المختصين والحكم لابن سيده وتهذيب اللغة للأزهري والموعب لتسمان بن غالب المعروف بابن التبان والجامع لأبي عبد الله بن جعفر القيسرواني المعروف بالقرنأز ، ومعجم

الصَّحاح للجوهري والبارع لأبي علي القائل ويجمع البحرين للصاغاني : ودواوين طائفة من الشعراء الجاهليين وكتاب الأفعال وتصاريدها لكل من ابن القُوطِيَّة وابن طريف والسرَّقُسْطِي وابن القَطَّاع . ويذكر في علم النحو كتاب سيويه وكتاب الممتع في التصريف لابن عصفور وكتاب التسهيل لابن مالك . ويقول إنه أخذ هذا الفن على أستاذه أحمد بن إبراهيم بن الزبير المتوفى سنة ٧١٠ . ويذكر في علم البيان والبديع مقدمة ابن النقيب المصري المتوفى في القرن السابع لتفسيره العظيم وكانت في مجلدين ، ومنهاج البلغاء لحازم القرطاجي ، ويقول إنه درس هذا الفن أيضاً على أستاذه ابن الزبير . ويُحصى في الحديث النبوي طائفة من أمهاته مثل صحيح البخاري ومسلم وسنن أبي داود وسنن النسائي وسنن ابن ماجه والجامع لأثر مسلم ومسند الشافعي ومسند الطيالسي ومسند الدارمي وسنن الدارقطني ومعجم الطبراني الكبير ومعجمه الصغير ومستخرج أبي نُحَيْم على مسلم . ويذكر في أصول الفقه كتاب المحصول لأبي عبد الله محمد بن عمر الرازي وكتاب الإشارة لأبي الوليد الباجي ، ويقول إنه أخذ هذا الفن عن أستاذه ابن الزبير وفضل بن إبراهيم المعافري . ويشير هنا إلى آخرين من أساتذته درسوا هذا العلم وأسهموا بالتأليف فيه . ويقول إنه درس علم الكلام على الشيخ شمس الدين الأصبهاني . ويذكر في علم القراءات كتاب الإقناع لابن الباذش في القراءات السبع وكتاب المصباح لأبي الكرم الشهرزوري في القراءات العشر ويقول إنه قرأ القرآن بقراءاته السبع في غرناطة على ابن الطَّبَّاع وعبد الحق بن علي الأنصاري . كما قرأه بقراءاته الأمان بغير الإسكندرية على ابن المربوطي ، وبالقاهرة على الشيخ فخر الدين الملبجي ، ويقول إن له في القراءات منظومة في ألف بيت وأربعة وأربعين . ثم يعرض لكتب التفسير ويشيد بتفسير الزمخشري المتوفى سنة ٥٣٨ وتفسير عبد الحق بن عطية المتوفى سنة ٥٤١ . ثم يعين من روى عنهم التفسيرين ، أما تفسير الزمخشري فأخذه عن أستاذه ابن الزبير قراءة وإجازة . ويقول إنه أخبره به عالماً أبو الحسن المقدسي عن أبي طاهر الخشوعي . وأما تفسير ابن عطية فأخذه عن أبي علي الحسن بن عبد العزيز القرشي قراءة منه عليه بعضه ومناولة عن الحافظ أبي الربيع سليمان بن موسى الكلاعي ، عن ابن حبيش الذي قرأه جميعه على مصنفه ، وأخذه أيضاً عن أبي الحسن محمد بن أبي عامر يحيى بن

عبد الرحمن الأشعري إجازة كتبها له بخطه بغرناطة ، عن أبي الحسن علي بن أحمد الغافقي بقرطبة عن ابن عطية . ويقول إنه اعتمد في أكثر نقوله في كتابه على كتاب التحرير والتجوير لأقوال أئمة التفسير لابن التقيب وكان في مائة سفر . وواضح أن أبا حيان يعين من أخذ عنهم علوم النحو والبيان وأصول الفقه وعلم الكلام والقراءات وتفسير الذكر الحكيم ، ويعنى خاصة ببيان من روى عنهم تفسير الزمخشري وابن عطية لأنه كثير المراجعة لهما في تفسيره .

ولانكاد نقرأ كتاباً مهماً منذ القرن الرابع الهجري إلا ومعه مثل هذه المصادر الكثيرة ، ولعل علماً لم يُعْنِ حَمَلَتُهُ والمؤلفون فيه بذكر طرقه ورواته مثل علم القراءات ، أو بعبارة أخرى بذكر مصادره ، ومن يرجع إلى كتاب السبعة لابن مجاهد المتوفى سنة ٣٢٤ هـ يجد يُعْنَى ببيان رواية الأئمة السبعة عن جلبة التابعين والصحابة عن الرسول صلى الله عليه وسلم . ثم يصبى الطرق إلى كل إمام من السبعة طريقاً طريقاً ، وقد أخذت تتكاثر هذه الطرق مع طول الزمن . حتى غدت تُعَدُّ بالعشرات ، فالقارئ الثبوت لا يعرف طريقاً واحداً إلى الإمام الكبير ، بل يعرف عشرات الطرق ، وبذلك ظلت الرواية للقراءات حبة بجانب المؤلفات المدونة ، بل إن هذه المؤلفات لا يدونها إلا مَنْ روى تلك الطرق ، وشهد له بروايتها أساتذته من القراء التابعين . وكل حرف من حروف القرآن الكريم معه طريقه أو قل مصادره . ولا نقرأ في كتاب النشر في القراءات العشر لابن الجزري أو الإتحاف في القراءات الأربع عشرة لابن البنّا اللمياطى حتى تهولنا هذه الطرق التي كانت منقوشة نقشاً ، بل محفورة حفراً في أذهان القراء ، بأحدها خالفهم عن سالفهم جيلاً بعد جيل ، وما تدوينها إلا تسجيل كتابي لروايتها بجميع هياتها وجميع شاراتها وكل ما يسمها من تسهيل أو إمالة . ونظن ظناً أن هذه العناية الشديدة بمصادر القراءات هي التي أشعلت في نفوس القوم منذ أول الأمر الحرص على ذكر المصادر والمبالغة في ذلك وخاصة في علوم اللغة والبلاغة ، ومن يرجع إلى شرح السبكي لتلخيص القزويني في علوم البلاغة يجد يذكر في مقدمته أنه رجح إلى نحو ثلثمائة مصدر . إذ لم يترك كتاباً في البلاغة ولا بحثاً يتصل بها في كتاب من كتب علم الأصول إلا رجح إليه وأفاد منه . وتولى عند السيوطي في

مقدمة كتابه بنية الوعاة في تراجم النحاة عشرات المصادر ، وبالمثل في مقدمة كتابه الإصابة في تراجم الصحابة ، وفي مقدمة الإتيان في علوم القرآن وهو لا يترك باباً فيه ولا مسألة دون أن يحصى كل ما كتب فيها ويسجله تسجيلاً دقيقاً ، بحيث نصبح بإزاء مئات من المصادر وحشود لا تكاد تحصى .

وكانوا أحياناً لا يسجلون مصادرهم في مقدمات كتبهم ، ولكن حين ينقلون من مصدر في تضاعيفها يسجلونه وينقلون لفظه بكلماته وحروفه ، ومن خير ما يصور ذلك كتاب المغرب في حلى المغرب لابن سعيد الذي تحدث فيه - كما مرّ بنا - عن مصر والمغرب والأندلس وما كان في كل بلد من بلدانها جميعاً من نشاط شعري وشعراء فإنه عني بذكر مصادره عناية دقيقة . ومن يرجع إلى القسم الأندلسي الذي نشرته إدار المعارف يجد كتاب المسهب للحجاري يتردّد فيه ، وهو أصله الذي بُني عليه ، وتردّد معه في التعريف بجغرافية البلدان الأندلسية كتابات أحمد بن محمد بن موسى الرازي ، وكتاب المسالك والممالك لابن حوقل ، وكتاب فرحة الأنفس لابن غالب . أما تاريخ الأندلس فينقل فيه عن ابن حيان مؤرخها ، وعن تاريخ إفريقية والمغرب للربيعي القيرواني ، وعن نَقْطُ العروس لابن حزم ، وتاريخ غرناطة للملاح . وفي كتب التراجم العامة ينقل عن تاريخ علماء الأندلس لابن الفرضي وجلدوة المقتبس للحميلي ، والصلة لابن بشكوال . وينقل في كتب التراجم الخاصة عن كتاب القضاة لابن حيان ، وكتاب آخر في نفس الموضوع لابن عبد البر . أما الشعر والشعراء فينقل فيهما عن كتاب الخلائق لابن فرج الجيّاني ، وكتاب البلديع في فصل الربيع الحبيب ، وكتاب حديقة الارتياح في وصف حقيقة الراح لأبي عامر محمد بن مسلمة ، وكتاب الحديقة في البلديع لأبي محمد الحجاري ، ورسالة اللطوف للشقنندي ، وسقيط الدرر ولقيط الزهر في بني عباد وأشعارهم لابن البائنة ، والمطمح وفلاحة العقيان للفتح بن خاقان ، واليتيمة للشمالي ، واللخيرة لابن بسام ، وسمط الجمان لأبي عمرو بن الإمام ، وزاد المسافر لأبي بحر صفوان بن إدريس ، وكتاب المغرب في آداب المغرب لابن اليسع . وخريدة القصر للعماد الأصفهاني ، وعقد الجمان في شعراء الزمان للكمال بن الشّعار . والمطرب من أشعار أهل المغرب لابن دحية ، وكتاب مَلَحَ الرجالين للحسن بن أبي نصر

الدِّبَاغُ ، وبعض دولوين الشعراء التابيهين مثل ابن الزقاق والرصافي .

ولعل في هذا كله ما يصور مدى احتكام أسلافنا إلى المصادر وانتفاعهم بها ونَصَبهم عليها في مقدمات كتبهم وفي تضاعيفها ، على اختلاف أنواعها وموضوعاتها ، وكانوا غالباً إذا نقلوا منها لم يلاحظوا ولم يحرفوا في عباراتها ، بل يتقيدون بالألفاظ تقيداً شديداً ، مع تسمية المنقول عنه من الكتب أو من الأمثلة والشيوخ ، دقةً في النقل ومبالغةً في التحري .

٣

نقد التقدماء للمصادر

لعل أمة لم تُعَنّ بنقد المصادر كما عُنيت الأمة العربية ، وكان أهم ما دفعها إلى ذلك عنايتها بالحديث النبوي ؛ فكل حديث تُعَرِّضُ مصادره على النقد أو قل على التشريح ، مما جعلهم يؤلفون مجلدات في الرواة أو كما يسمونهم رجال الأمانيد يتبعونهم فيها تتبعاً دقيقاً ، مصورين لحياتهم وسلوكهم وكل ما اضطربوا فيه من شئون الحياة العملية ، حتى يكونوا على بينة من جميع أمورهم ، ومن أقدم من ترجم لرواة الحديث ابن سعد في طبقاته .

والتجريح لرواة القرن الأول قليل ؛ وذلك قبل أن تنكاثر الأهواء وتتعدد النحل ، فلا يوجد بينهم ضعيف إلا الواحد بعد الواحد مثل المختار الثقفى الكلاب المتوفى سنة ٦٧ والحارث بن عبد الله الأعمش المتوفى سنة ٦٥ . وكلما تقدمنا مع الزمن كثرت الجرحون ؛ لكثرة الأهواء وقللة الضبط ، ولم يكن ذلك غائباً عن الأئمة مثل أبي حنيفة المتوفى سنة ١٥٠ فقد كان يضعف طائفة من الرواة في مقدمتهم جابر ابن يزيد الجعفي المتوفى سنة ١٢٨ . وضعف الأعمش معاصره المتوفى سنة ١٤٧ طائفة وعدل آخرين . ولم يكن الأئمة حينئذ يرون إلا عن لقاءات ، كما صنع مالك بن أنس المتوفى سنة ١٧٩ في كتابه « الموطأ » . وتكلموا أو أخذوا يتكلمون في بعض الرواة ، وكان من جرحه لا ينمل جرحه . ثم خلت يحيى ابن معين المتوفى سنة ٢٣٣ ، وكان يحيى شديد التحرز في تعديل من عدل من الرواة وتجريح من جرح منهم ؛ ويروي برهانه على ذلك أنه قدم حرّان في شاملي

العراق قطع أبو سعيد يحيى بن عبد الله بن الضحاك المتوفى سنة ٢١٨ في أن يحيى إليه ويرى عنه بعض ما كان يحدث به عن الأوزاعي حدث الشام المتوفى سنة ١٥٧ وأرسل إليه بصرة فيها ذهب وطعام طيب ، فقبل الطعام ورد الذهب ، غير أنه لم يتعد عليه . ولا هم بالرحيل سأله عنه ، فقال : والله إن صلته لحسنة ، وإن طعامه لطيب إلا أنه لم يسمع من الأوزاعي شيئا .

وقد بين في كتابه « التاريخ والعلل » اللقمة كالشهاب الساطع ، والضعيف الذي لا تزال به مسكة من الصحة ، والجريح الذي ليس فيه أى فضل من صحة والذي يجب أن يسقط حديثه . وكان يعاصره على بن عبد الله المدينى المتوفى سنة ٢٤٣ وله تصانيف كثيرة في العلل والرجال . وأخذ كثيرون من معاصريهما ومن خلفهما يؤلفون في الجرح والتعديل وفي مقدماتهم البخارى المتوفى سنة ٢٥٦ ، وكان لا يجرح إلا بأدنى تصريح ، فكان يقول في الرجل المتروك أو الساقط : « فيه نظر أو سكنوا عنه » ولا يكاد يقول فلان كذاب ولا فلان يضع الحديث ، لشدة ورعه ، وأبلغ تضعيفه وأشدّه في المجروح قوله : منكر الحديث . وعن ابن القطان قال البخارى : كل من قلت فيه منكر الحديث فلا تحل الرواية عنه . وأجمع السابقون على أن كتابه في تاريخ الرجال أو الرواة كتاب لم يسبق إليه ، ومن ألف بعده في تاريخهم أو في أمثالهم أو في كتائبهم اعتمد عليه . ومن معاصريه الذين تشددوا في التعديل والتجريح أبو حاتم الرازى المتوفى سنة ٢٧٧ . ويعتنى بهذا العلم كثيرون حتى ليعدون في كل قرن وكل قطر إسلامي بالعشرات يصفون المجلدات الضخمة يعدلون ويحرجون ، وقد قسمهم النحوي ثلاثة أقسام : قسم يتثبت في التعديل إلى أقصى حد ، حتى ليتعنت في التوثيق لأدنى غلطة من الراوى أو أدنى شبهة ، على نحو ما كان يصنع يحيى بن معين وأبى حاتم الرازى ، ولهذا توقف بعض المحدثين بإزاء من ضعفاه إذا وثقه غيرهما ، وقالوا إنه لا يقبل فيه الجرح أو التجريح إلا مفسراً أو معللاً أو بعبارة أخرى إلا أن يساق على تجريجه برهان ، أما من لم يوثقه غيرهما فيقبل إطلاق الجرح فيه ، دون حاجة إلى تعليل أو تفسير ، وفي بيان ذلك يقول السبكي : « إننا لا نطلب التفسير في كل أحد ، بل إنما نطلبه حيث يحتمل الحال شكاً ، إما لاختلاف في الاجتهاد ، أو لتهمة سيرة

في الجارح أو نحو ذلك مما لا يجب سقوط قول الجارح ولا ينتهي إلى الاعتبار به على الإطلاق ، بل يكون وسطاً بينَ بَيِّنٍ ، أما إذا انتفت الظنون وانفذت التهم وكان الجارح حَبِيراً من أجبار الأمة مبرأ عن مظان التهمة ، أو كان المخروح مشهوراً بالضعف متروكاً بين التقاد فلا نطلعهم عند جرحه ، ولا نُخَوِّج الجارح إلى تفسير . . . فنحن نقبل قول ابن معين في إبراهيم بن شعيب المدني ، شيخ روى عنه ابن وهب : إنه ليس بشيء ، وفي إبراهيم بن يزيد المدني : إنه ضعيف وفي الحسين بن القراج الخياط : إنه كذاب يزيف الحديث وإن لم يبيِّن الجرح لأنه إمام مقدّم في هذه الصناعة . ويؤمنهم من الكلام الآثف الذكر أن أحداً لم يوثقهم ، فثبتت عليهم وصمة التجريح دون منازع . يقول الذهبي : والقسم الثاني من المصنفين في التعديل والتجريح متسمح ، ويمثل له بالترمذي صاحب الجامع الصحيح أحد كتب السنة المتوفى سنة ٢٧٩ وبالحاكم النيسابوري وهو ابن البيع محمد ابن عبد الله بن محمد المتوفى سنة ٤٠٤ . والقسم الثالث قسم معتدل ويمثل له بأحمد بن حنبل المتوفى سنة ٢٤١ وكلامه في الرواة باعتدال وإنصاف ومثله ابن القطان عبد الله بن عدى الجرجاني المتوفى سنة ٣٦٠ ومصنّفه « الكامل في الجرح والتعديل » مصنّف بلغ الغاية ، ومن المعتدلين في رأى الذهبي الدارقطني الشافعي أبو الحسن علي بن عمر المتوفى سنة ٣٨٥ وله كتاب الضعفاء والمتروكين وكتاب العلل .

وكان التعديل يقوم على أساس انصاف الراوى بالعدالة وثبوت الأهلية للرواية ، فلا بد أن يكون ممن عرفوا بالتقوى والصلق والأمانة ، ولا بد أن يكون له من الدراية باللغة ما يمكنه من رواية الحديث ، كما يكون له من الفهم ما يجعله ينطق به صحيحاً دون تحريف ، أى أنه لا بد أن يكون حاذقاً بفسط الأحاديث ، محسناً للنطق بها نطقاً سليماً ، ولا بد أن تكون ذاكرته جيدة حتى لا يخطئ ولا يخلط فيما يروى . وكانوا ينتبهون الراوى المعدل طوال حياته حتى إذا ضعفت ذاكرته أو غير الكبير حافظته تصبوا على ذلك حتى تبطل الرواية عنه حينئذ ، على نحو ما لاحظوا على الحافظ أبي العباس محمد بن موسى المتوفى سنة ٧٩٢ ، فإن ذاكرته تغيرت في آخر عمره ونسى غالب محفوظاته ، فنصبوا على ذلك خشية النقل عنه في هذه الحال ، ومثله إبراهيم بن محمد سبط ابن العجمي الملقب بالبرهان

الخليج ، فإنه كان ورعاً زاهداً يُحْمَلُ عنه الحديث حتى أصابه الكبر وبغت ذاكرته ، فأنصرفوا عنه . وقد يكون الراوى الصالح متساهلاً في الرواية والأخذ عن الشيوخ ، فيكثر الخطأ عنده غفلةً دون أن يدري ، ولملك جرّحوا مثل هذا الراوى ولم يقبلوا منه ما يرويه ، لا يدخل على روايته من الخطأ غير المقصود .

أما التجريح فكان يقوم على انصاف الراوى بنقص العدالة والصلور عن الهوى أو عن الكذب أو عن التخليط ، فإذا عُرِفَ الراوى بشيء من الخلط أو من الكذب أو من الهوى أو من القسّ سقطت روايته . ويدخل في الهوى الإلحاد أو المعرفة به ، وكذلك اعتناق المذاهب والنحل المنحرفة ، على نحو ما يعرف عن المعطلة والمبتدعة وغلاة الشيعة ، فكل هؤلاء لا تُقْبَلُ روايتهم للأحاديث لأنه يُشْفَقُ أن يَدْخُلُوا عليها نصرةً للمذاهب وأهوائهم أحاديث غير صحيحة . وقد حمل ابن قتيبة في كتابه «تأويل مختلف الحديث» على المعتزلة ، ذاهباً إلى أنهم صنعوا كثيراً من الأحاديث انتصاراً لأرائهم . ومن أهم مراصد القوم في التجريح كبر الراوى لم يلق من حدث عنه ، وكانوا يعرفون ذلك عن طريق بلدان الرواة وأزمانه وبلدياتهم . ويسمى الحديث حديثاً مرسلًا ، وقد يكون مكنوناً أو مدلساً ، ويوضح ذلك أن بعض المحدثين رأى يونس بن محمد البغدادي يروى بعض الأحاديث عن الليث بن سعد فقيه مصر ، وحقاً هو معاصره ، غير أنه لاحظ اختلاف بلديهما ، فتوهم انقطاعاً بينهما . وحاول بعض المحدثين أن يجد مخرجاً من ذلك لعدالة يونس بن محمد وصدقه ، فقال لعله لقيه في الحج ، ثم لم يلبث أن عرّف من كتب الرجال أن الليث دخل بغداد ، فصحّح الحديث ونفى عنه الشك والتهمة .

وإذا كان كل حديث نبوى يَحَقَّقُ سنده أو قل مصدره على هذا النمط فإن كتب الحديث ومصنفاته حَقِّقَتْ وفحصت فحوصاً واسعاً ، فُحِّصَ رجالها أو روايتها على نحو ما فَحَصُوا رواية السند الواحد ، حتى الصحيح منها الذى لا يرقى إليه أى شك مثل صحيح البخارى وصحيح مسلم نجدهم يفحصون روايتهم فحوصاً واسعاً ، ويؤلّفون فيهم مصنفات مختلفة . وقد اشتهر الدارقطنى بأنه تعقب في كتابه الاستدراكات وجوه الضعف في بعض أحاديث رواها الشيخان ، وكان بجلالة قدرهما لم تعف حائلاً بين الحفاظ وبين نقدهما فقد مضوا يتصفحون

كتابتيهما ، بل يمتحنين كل حديث فيهما ، يحاولين بكل ما استطاعوا أن يزناوا الأحاديث حديثاً حديثاً بموازين النقد العلمى الدقيق . وفى الوقت نفسه نرى الحاكم النيسابورى يضع نصب عينيه ما اشترطه البخارى ومسلم فى رواتهما من شروط دقيقة : ابتغاء للصحة والثقة غاية الثقة بما يرويان ، ويأخذ فى درس ما لم يروياه من الأحاديث ورواه غيرهما ، محاولاً أن يستخرج منها ما تنطبق عليه شروطهما أو شروط أحدهما . ويصنّف فى ذلك كتابه « المستدرک على ما فى الصحيحين » ويلاحظ الحفّاظ عليه أنه تساهل فى مُستدرکه ، أو بعبارة أدق دخل عليه فيه شيء من الأحاديث الموضوعة فضلاً عن الضعيفة ، مما جعل محدثاً متأخراً هو على بن أحمد الملقب المتوفى سنة ٨٠٤ يصنّف كتابه : « النكت اللطاف فى بيان الأحاديث الضعاف المخرّجة فى مُستدرک الحاكم النيسابورى » . ويؤلف ابن الجوزى المتوفى سنة ٥٩٧ — كما لاحظ ذلك السخاوى فى كتابه « الإعلان بالتوبيخ » — كتاباً فى الأحاديث الموضوعة ، ويتوسع فى ذلك حتى يدرج فيها بعض الأحاديث الصحيحة فضلاً عن الضعيفة . ويلاحظ ابن حجر فى تهليليه فى أثناء حديثه عن أبان بن يزيد العطار أن لابن الجوزى كتاباً فى الضعفاء وأنه فيه يذكر من طعن فى الراوى ولا يذكر من وثقه ، وربما كان ابن الجوزى مملوراً ، لأنه لم يطّلع على التوثيق .

ولنما أطلنا فى بيان ذلك كله لننل فى وضوح على أن دراسة الحديث ورواته ومصنفاته دَعَمَتْ فى قوة نَقْدَ المصادر فيه وهو دعم انساب منه إلى كل فروع الدراسات اللغوية والأدبية . ومراً بنا فى غير هذا الموضوع فحص التلمذ لرواة اللغة والشعر منذ القرن الثانى الهجرى ، فقد كان فى الكوفة أمثال حماد الراوية الفاسق الزنديق وابن الكلبي وجسّاد وغيرهم ممن جرّحهم العلماء الأثبات ورفضوا روايتهم ، وكذلك كان بالبصرة خلف الأحمر وأضرابه من الوضّاعين الذين نصّ العلماء على كذبهم ووضّعهم على ألسنة العرب ما لم ينظموه . وكان بجانب هؤلاء الرواة المتهمين فى البلدتين رواة ثقات مثل المفضل الضبي وابن الأعرابى وأبى عمرو الشيبانى فى الكوفة والأصمعى وأبى زيد والأخفش فى البصرة وكان العلماء بالشعر يميزونهم من المتهمين الوضّاعين ، وينلوا فى ذلك جهوداً خصبة استضاءوا فيها بنقد المحدثين

لرواتهم وما وضعوا من مصطلحات التجريح والتعديل . ويظل هذا الصنيع ينمو حتى يتلقفه السيوطي في كتابه المزهر ، فإذا هو يطبق على رواية اللغة والشعر المصطلحات المعروفة في علم مصطلح الحديث ، ففي الشعر واللغة كما في الحديث متواتر ومنقطع ومرسل ومُعْضَل وشاذ ، وكل نوع معه رواية توضحه توضيحاً كافياً ، وكأننا بإزاء عمل من أعمال المحدثين وكل ما وضعوه لصحة الحديث وضعفه ووضعوه من مصطلحات دقيقة . وأضاف الفريوني إلى ذلك نقداً وتشريحاً لمتون الروايات على نحو ما مرّ بنا عند أبي الفرج الأصبهاني ومراجعته لأشعار الشعراء التي لم يبق فيها على دلوينهم برواياتها المختلفة . وهو في الحق فحص واسع للمصادر ، حتى في الخبر الواحد وفي القطعة القصيرة من الشعر بالقبض كقصص المحدثين للحديث الواحد ورواياته الذين حملوه وأدوه على مرّ الأجيال . وحتى العلماء المؤثّقون كانوا يراجعون ضبطهم لألفاظ ما يرون من اللغة والشعر خشية أن يكون قد وقع منهم تصحيف أو تحريف أو لم يتبينوا النطق الصحيح للقطعة من الألفاظ ، وكتبوا في ذلك رسائل تصور تصحيقات جلة من العلماء ، ممن لا يظنّ عليهم الغلط أو التصحيف .

وفي رواية اللغة والشعر والحديث النبوي وفي كل فنّ تنبه أسلافنا إلى ما تجرّه المنافسة من تجريحات وأحكام خاطئة ، على نحو ما روي عن ابن معين في الشافعي وذكره له بما أنكره عليه ابن حنبل وغيره ، وقيل ردّاً للأمر إلى نصابه إنه لم يُرد الإمام الشافعي ، وإنما أراد ابن عم له يسمى إبراهيم بن محمد الشافعي المتوفى سنة ٢٣٧ وذلك هو الصحيح ، لأن ابن معين ما كان لبيجهل الشافعي الإمام العظيم . ومن غلوّ المنافسة أن نرى محمد بن يحيى الذهلي محدث نيسابور يأمر تلاميذه حين نزل ببلدته البخاري إمام أهل الحديث غير متازع أن يخطفوا إلى مجلسه ، حتى إذا رآهم ينفضون عنه إلى الاستماع من الإمام الكبير امتلاً قلبه بالحسد له والبهضاء ، وسوّت له نفسه أن ينعه بأنه ممن يقولون بأن القرآن مخلوق حتى يصرف الطلاب عنه . ولم يكن البخاري يقول بذلك يوماً . واج الطلاب واضطربوا ، حتى بيّن لهم البخاري حقيقة رأيه وأنه لم يكن يقول بهذا الرأي الذي رآه المعتزلة . وللهذه الأسباب لحقته آفة الحسد في العلم ، والعلم — كما قال البخاري —

رزقُ الله يعطيه مَنْ يشاء . ونرى ابن عبد البر حافظ قرطبة المشهور يعقد في كتابه «جامع بيان العلم» باباً لكلام الأقران المتعاصرين من العلماء بعضهم في بعض ، ويقول إنه لا يُقبَلُ اتهام موثق في موثّق يمثّله ، وخاصة إذا كان بينهما من التنافس ما يُلغى أحدهما إلى الكلام في معاصره بما هو منه براء .

وبما تنبّه له أسلافنا من قديم العصبية في المذهب ، مما قد يحمل على التجريح ، ولذلك توقفوا إزاء تجريح أهل السنة للمعتزلة على نحو ما نرى عند ابن فتيبة في تجريحه لهم في كتاباته . وتوقفوا طويلاً إزاء تجريح الفقهاء للمتصوفة من المعتدلين الذين كانوا لا يؤمنون بما يخالف أصول الشريعة ، وهم المسمون بأهل الحقيقة والشريعة معاً أمثال الحارث المحاسبي المتوفى سنة ٢٤٣ ، وكان ابن حنبل يهجره ويشدّد في التكرير عليه ، لما يرى عنده من التماس للحقيقة الإلهية بصورة تخالف ما عهده عند أهل الشريعة ، فهجره وحفاه . ومن هذا الباب ما حدث بين الشيعة الثالين وأهل السنة ، فإنه ينبغي الاحتياط إزاء كلام غلاة الشيعة في أهل السنة ونسبتهم أحياناً بعض الشعراء إلى عقيدتهم ونسبة بعض الأشعار إلى شعرائهم . وكان الأسلاف متنبّهين إلى ذلك على نحو ما نجد عند أبي الفرج الأصبهاني ، فإنه وجد بعضاً من رواة الشيعة ينسبون إلى الفرزدق قصيدة في علي بن الحسين الملقب بزین العابدين ، وهي القصيدة اليمية المشهورة التي تحمل قول صاحبها في ممدوحه :

هذا الذي تعرف البطحاء وطأته والبيت يعرفه والحل والحرم

فأنكر نسبتهما إليه وردّها إلى صاحبها الحقيقي وهو الحزین الكافي الذي نظمها في مديح عبد الله بن عبد الملك بن مروان . وبالمثل كانوا يتحرّون في كلام أصحاب الفرق عامة ، وخاصة المجسمة إذ كانوا يسارعون إلى نعت خصومهم بالكذب وبكل ما يسوء ، فطبيعي ألا يُقبَلُ كلام أحد منهم في شيخ من الشيوخ ، ويقال إن أحدهم سئل عن الحافظ الكبير أبي حاتم بن حبان البستي المتوفى سنة ٣٥٤ وكان من كبار رواة الحديث وحفّاظه وأئمته النابهين فقال : ليس له كبير دين ، نحن أخرجنه من سجستان ، لأنه أنكر أن يكون الله محدوداً . وهي ليست شهادة على ابن حبان إنما هي شهادة له بأنه كان ينزه الله عن الجسمية وأن تكون له حدود تحدّد ذاته . ويقول السبكي إنه وصل الحال ببعض المجسمة المسمّون بالخطّائية أن كتّبت

شرح صحيح مسلم للنووى ، حتى إذا بلغ أحاديث الصفات حذف ما تكلم به النووى فيها على أساس عقيدته الأشعرية التى تخالف عقيدة ههنا المجسم من أساسها . فتحى الكتب كانوا يخلعون منها ، وقد يحرّقون فيها بحيث تصبح حاملة لآرائهم ومعتقداتهم . ولم يقف أسلافنا عند هؤلاء المجسّمة وحدهم وما جرّتهم عقيدتهم إليه من الحملة أو تشديد النكير على مخالفيهم ، بل عمموا ذلك فى أصحاب العقائد المتخالفة فقالوا لا يقبل كلام صاحب عقيدة فيمن لا يؤمن بعقيدته مطلقاً إلا أن يكون ثقة عدلاً منصفاً ورِعاً تقيّاً بحيث يحجزه ذلك كله عن الوقوع فى خصوم عقيدته والظعن فيهم .

ويلاحظ السبكي فى كتابه « معيد النعم » أن من الفقهاء المؤرخين من تأخذه الحمية لبعض المذاهب ، حتى ليركب الصعب والذليل فى العصبية ، ونراه يعرض ذلك عرضاً مفصلاً فى ترجمة أحمد بن صالح المصرى بطبقاته الكبرى ويضرب مثلاً شيخه الذهبي الحافظ المشهور المتوفى سنة ٧٤٨ فإن كتابه الكبير فى التاريخ والتراجم أكثر فيه — كما يقول — من الوقعة بالفقراء أى الصوفية ، واستطال بلسانه على كثير من أئمة الشافعية والحنفية ، ومال ، فأفرط على الأشاعرة ، يقول السبكي : « هذا وهو الحافظ المديرة والإمام المجلل ، فما ظنك بعوام المؤرخين » .

والذهبي — كما هو معروف — كان حنبلياً ، وكان فيما يبلو يتعصب لمذهبه ضد مخالفيه من جميع المذاهب وكأنما غلبه الهوى فى تاريخه وتراجمه ، بل إن السبكي يصنعه بالتعصب المفرط على كل من خالف مذهبه ، حتى على الأئمة من الشافعية والحنفية . أما الأشعرية أتباع أبى الحسن الأشعرى فكان يصب عليهم جام تعصبه . ويلاحظ السبكي على شيخه فيما يلاحظ أنه ربما أطال بعض تراجم الحنابلة وأوجز بعض تراجم الأشعرية كما صنع بترجمة ابن قدامة الحنبلى المتوفى سنة ٦٢٠ وترجمة فخر الدين بن عساكر للمتوفى سنة ٥٧١ فإنه أطال الأولى وأوجز الثانية وأتى — كما يقول — بما لا يشك فيه لبب أنه لم يحمله على ذلك إلا أن ابن عساكر أشعرى وابن قدامة حنبلى . ويقول السبكي إنه ربما احتاط الذهبي وأمثاله فى سردهم لمعايب بعض من يترجمونهم بأنهم لا يذكرون إلا ما يجلونه مدحاً عنهم فى بطون الكتب ولدى المؤرخين . ويعلق السبكي على ذلك بأنهم حين يترجمون

يغضونهم أو يتعصبون عليهم ينقلون جميع ما بُدِّعَ لهم من ملأَمَهم ومساوئهم ، ويخففون كثيراً من مآدحهم ومحاسنهم ، ويعكسون الحال فيمن يمجِّزونهم أو يرضون عنهم ، على نحو ما يُلاحِظ على الذهبي في ترجمته للحنابلة فإنه يُعْطِيبُ في مدحهم ونعتهم بجميع ما ذُكِرَ فيهم من المحاسن ، ويبالغ في الوصف ويتغافل عن غلطاتهم ويتأول لهم ما استطاع إلى ذلك سبيلاً ، بينما إذا ترجم لأحد من الأشعرية أو من الشافعية أو الحنفية أو الصوفية اتخذ موقفاً مناقضاً لللك على نحو ما صنع في ترجمته لإمام الحرمين الجَوَينِيُّ المتوفى سنة ٤٧٨ ، وللفزالي المتوفى سنة ٥٠٣ ، فإنه لا يبالغ في وصفهما ، ويكثر كما يقول السبكي من قول من طعن فيهما ، ويبعد ذكره ويبدله ، وكأنه يعتقد ذلك ديناً ، وهو لا يشعر ، ويعرض عن محاسنهم فلا يستوعبها ، وإذا ظفر لأحدهم بغلطة ذكرها ، يقول السبكي : وكذلك فعله في أهل عصرنا ، إذا لم يجد لأحدهم غلطة ووجد حسنات كثيرة تنسب إليه يتلوها بمثل قوله : « والله أعلم » ونحو ذلك وكأنه يريد أن يمحو حسناتهم قبل تلك الكلمة . وينهى السبكي هذا الكلام عن أستاذه بقوله : « إنه لا يجوز الاعتماد على كلام شيخنا الذهبي في ذم أشعري ولا مدح حنبلي » وللثناء عليه .

ويشير السبكي إشارة طريفة إلى أن بعض من يكتبون عن القدماء لا يعرفون دلالات الألفاظ معرفة جيدة حتى إنهم ليخلطون بين ضروب المعرفة ، فإذا نُعتَ لهم شخص بأنه متكلم ظنوا أنه يتعامل في الفلسفة ، يقول : وقد جرَّحت جماعة في كتب المتقدمين بالفلسفة ، ظناً منهم أن علم الكلام فرع من فروع الفلسفة ، ومن هنا اتهموا أبا حاتم الرازي الحافظ بأنه متفلسف ، وكذلك قالوا في أحمد بن صالح . يقول السبكي : ولذين قالوا عنهما ذلك لا يعرفون الفلسفة ، وإنما كانا يشددان شيئاً من علم الكلام . ويضم أستاذه الذهبي إلى هؤلاء الذين لا يحققون دلالات الألفاظ ، إذ نعت معاصره يوسف بن عبد الرحمن المزني بأنه يعرف مضايق العقول ، ويقول السبكي : لم يكن المزني ولا الذهبي يدريان شيئاً من العقول أو العقليات .

ولعل في هذا كله ما يوضح مدى ما كان يأخذ به القدماء أنفسهم في نقد المصادر وتشريحيها ، وفحص كل مادتها فحصاً علمياً دقيقاً . وقد تنبهوا بوضوح إلى

ما قد يحدث من غلبة الهوى ، حتى ليتورط بعض الحفاظ الأتقياء من مثل الذهبي في التعصب الشديد للماهيهم . ومن أجل ذلك رصلوهم وأخضعوهم لامتحان شديد ، حتى يتأكلوا من تجردهم عن التعصب والهوى ، بل حتى يتأكلوا من عدالتهم وإنصافهم لمن يخالفونهم في العقيدة والنحلة وإنصافاً مبرراً من كل شائبة .

٤

استخدام المحدثين للمصادر .

مرّ بنا في حديثنا عن اختيار موضوع البحث أنه لا بد أن يراعى فيه العصر والمكان والشخص والأحوال السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية ، وطبيعى أن يجمع الباحث في كل هذه الجوانب المصادر التي يستقى منها مادته فيها والتي يستطيع من خلالها أن يُجسّد بحوثه وفحوصه . وليست المصادر جميعاً سواء في الأهمية ، فهذا ما يكون شديد الصلة بالبحث لا يتكوّن كيانه بدونها ، ومنها ما يأتي على هامش إذ لا يفيد إلا فوائد ثانوية ، ويسمى بعض الباحثين هذه المصادر الثانوية باسم المراجع ، كأنها شيء يرجع إليه الباحث في أثناء بحثه ، أما المصادر فهي مادته ، وهي قوامه ، ولنضرب لذلك مثلاً : دراسة النابغة الشاعر الجاهلي المعروف ، فإن ديوانه وترجمته في كتاب الأغاني مصدران أساسيان في بحثه وينبغي أن ينضم إليهما الباحث الطبرى في تاريخ المناذرة والفساسة لأنه كان سفير القبيلة في بلاطهما ونظم فيهما ملأ من متلحات متعددة واشتهر باعتقاداته الباردة للنعمان بن المنذر . فلا بد لى يُفهم شعره من معرفة تاريخ الفساسة والمناذرة حينئذ ، ولذلك كان الطبرى أو ما يمثله من كتب التاريخ يدخل في مراجع دراسته . وكذلك الكتب الكثيرة التي تتصل بدراسة الشعر الجاهلي أو بدراسة حياة القبائل في الجاهلية أو بمعرفة الشؤون الدينية وحياة الناس في المجتمع الجاهلي وثقافتهم وعاداتهم فكل ذلك يمكن أن يُعدّ مراجع لدراسته ، وإن كنا نفضل — كما أسلفنا — أن نسميها جميعاً مصادر . وهي مصادر ثانوية ، لكنها على كل حال تلي أضواء كاشفة على دراسته .

ولعل أول واجب على من يتصدى للدراسة موضوع أن يحيط إحاطة تامة بمصادره ، ونضرب لذلك بعض الأمثلة للتوضيح ، وأول مثل نقف عنده امرؤ القيس بن حُجْر الكندي ، وقد كوّن أسلافه لأنفسهم — على نحو ما هو ذائع مشهور — إمارة في شمال نجد بلغت ذروة مجدها في عهد جده الحارث الذي خضعت له قبائل نجد ، وعيّن أبنائه أمراء عليها ، وكانت قبيلة أسد بالقرب من نياء نصيب حُجْر أبى امرئ القيس ، وثارت عليه ، وقتلته ، وحاول امرؤ القيس أن يثار لأبيه أو يسترد ملكه ولكن محاولاته باءت بالإخفاق ومات دين غايته . وهنا تزعم بعض الروايات العربية أو قل كثرتها أنه بعد إخفاقه في الثأر لأبيه واسترداد ملك آبائه رحل إلى بيزنطة ، كى يستعين بالقيصر الذى كان يعاصره في إمداده بجيش يحقق له مآربه . وتتسع الأسطورة فتزعم أنه أحب ابنة القيصر ورأسلها أو راسلته وأن القيصر أمدّه بجيش ، غير أنه توفى في إيباه بأنقرة . وتكونت حول هذه الرحلة المزعومة أساطير مختلفة . ومن يقرأها في المصادر العربية دين رجوع إلى المصادر اليونانية يضطرب عليه الأمر ولا تستبين له الحقيقة ، وبمجرد أن نرجع إلى هذه المصادر نجد فيها شخصاً عربياً يسمى قيساً يقترن اسمه بغزو الحبشة لليمن سنة ٥٢٤ للميلاد ، وهو يعاصر امرأ القيس ، غير أن امرأ القيس لا صلة له ألبتة بهذا الغزو . وإذن فليس هو قيساً المذكور في المصادر اليونانية . وحققاً بتلك المصادر شخص عربى يسمى امرأ القيس كان يعاصر الحارث الملك الكندي في أواخر القرن الخامس الميلادى ولم يكن من كتلة وإنما كان من اللخميين أمراء الحيرة ، وقد مد سلطانه على شمال الحجاز ، وكان يوثق علاقته ببيزنطة ، وما زال يوثقها حتى عيّنه القيصر حاكماً على جنوى الأردن وخليج العقبة ومنحه لقب فيلارك ، ودعاه لزيارة عاصمته . وأكبر الظن أن أخبار امرئ القيس بن حُجْر الكندي اختلطت في ذاكرة العرب بأخبار امرئ القيس اللخمى ، فنسبوا إليه ما نسبوا من زيارته لبيزنطة وأخرجوا ذلك من باب الأخبار إلى باب الأساطير . ولولا المصادر اليونانية ما اتضحت لنا هذه الحقيقة ، ولقى بحث في امرئ القيس ابن حجر لا يرجع إليها يحدّ بحثاً ناقصاً مبتوراً . ومثل ثان يوضح أهمية الإحاطة بالمصادر ، وليس هذه المرة من العصر الجاهلى وإنما هو من العصر الإسلامى ، وهو الكميت الشاعر الشيعى المشهور بالتشيع للبيت العاوى ووفوده المستمر على جعفر

الصادق وأبيه محمد الباقر وأخته فاطمة ، وإبائه — كما في ترجمته بكتاب الأغاني — أن يأخذ منهم أموالاً على أشعاره الهاشميات ، التي كان ينظمها في الذب عن حياض الدعوة للأسرة مجاهراً معلناً بالقبض على نحو ما كان يعلن ذلك منهم زيد أخو الباقر إمام الزيدية . ومن أجل ذلك تابعه ، ونُسب إلى نحلته الزيدية ، ولم يأخذ عنه النحلة فقط ، فقد أخذ عنه أيضاً اتجاهه الاعتزالي ، إذ كان زيد يتلمذ لواصل بن عطاء ، وكان الكميّ يتلمذ لهما جميعاً وللملك كان ينتظم في سلك الزيدية والمعتزلة كما أشارت إلى ذلك بعض المراجع القديمة . ويغضُّ بعض الباحثين المعاصرين — كما مرَّ بنا — النظر عن ذلك كله ويذهب إلى أنه إنما نظم الهاشميات بتحريض عبد الله بن معاوية بن عبد الله بن جعفر بن أبي طالب ، كما يذهب في تفسير ذلك إلى أن خالداً القسري ، ولي العراق لهشام بن عبد الملك ، كان يريد الثورة على الخلافة الأموية ، فأعان عليه عبد الله بن معاوية وأمدّه بالمال ، ويذكر أنه كان زنديقاً مثله ، وكأنما تجمع بينهما الزندقة على الثورة ضد الأمويين ! وقد نصَّ القندماء على زيدية الكميّ واعتزله بما لا يدع مجالاً للفرض والتخمين ، وهاشمياته بين أيدينا تحمل أصول النحلة الزيدية حتى لستُحَدِّ أقدم وأوثق مصادرها ، وهي تأخذ شكل جدال عنيف بحيث تصبح أشبه ما تكون بمقالة جدلية في المذهب الزيدي ، ولو أن القندماء لم يذكروا أنه كان زنديقاً ولا معتزلياً لكان من الواجب علينا أن نعرض أشعاره على المذهب الزيدي وأن ننفذ من خلال عرضها على أصوله إلى تبين نزعته الزيدية .

ومثل ثالث من العصر العباسي سبق أن أشرنا إليه وهو حديث بعض المعاصرين عن عقيدة أبي العلاء وما لاحظوه من إيمانه بالعقل واعتقاده به إلى أبعد حد ، مما جعلهم يقرضون أنه كان لا يقر بشيء سوى العقل وأنه كان ينكر الشرع وكل ما يدعو إليه من عبادات . وتماذى نفرزعوها أنه كان ملحداً زنديقاً ، وهو زعم مردّه في رأينا إلى أنهم اقتطعوا أبا العلاء من عصره وثقافته ، وخاصة من الاعتزال ومصادره ، وكان من المعتزلة مثل أبي علي الجبائي مَنْ يقلس العقل ويجعل له — كما مرَّ بنا — شريعة تقابل الشريعة النبوية وأوامرها ونواهيها التي ينبغي أن تؤمن بها تعبداً ، وليس في الإيمان بذلك إنكار للشرائع ولا زندقة ولا إلحاد ،

ولو أن من يدرسون أبا العلاء تعمقوا في دراسة الاعتزال ومصادره لانتضحت لهم حقيقة إيمانه بالعقل والنبع الذي استقاه منه وطبيعي أن تختلف كثرة المصادر وقلتها باختلاف موضوعات البحث ولنفرض أن باحثاً اتخذ موضوع بحثه الشعر في العصر الأيوبي الذي عرضنا له في غير موضع من هذا الكتاب فإنه سيجد نفسه مضطراً أن يستخدم مصادر كثيرة بعضها تاريخي ، لأن الشعراء ملحقوا سلاطين الأيوبيين وعرضوا لما كان بعصرهم من حروبهم المظفرة مع الصليبيين ، ومعنى ذلك أنه لا بد أن ينكشف العصر بكل أحداثه ، حتى يمكن فهم أشعارهم وتقويمها تقويماً سليماً . ولا بد أن يرجع الباحث إلى مصادر تكشف له حياة المجتمع في مصر والشام ، إذ كانا قد أصبحا دولة واحدة في أكثر حقب هذا العصر وكذلك العصر التالي عصر المماليك ، ولن يستقيم لباحث بحثه في أشعار القوم حيث لا إذا عرف كيف كانوا يعيشون وكيف كان مستوى معيشة الفرد وما كانوا يضطربون فيه من عادات وشئون يومية . ولا بد أن يرجع إلى مصادر تصور له الحياة الثقافية التي تنفس فيها الشعراء ، وكيف أنشأ الأيوبيون مدارس كثيرة للفقه ومناهجه ولغير الفقه ومناهجه أحدثت نهضة عقلية واسعة . ولا بد أن يكون عالماً أو على علم بالمصادر الأساسية في كل جانب من هذه الجوانب ، ففي التاريخ مثلاً لا بد أن يكون على علم بالروستيين في أخبار الدولتين لأبي شامة المقلعي وذيل الروستيين له أيضاً ، وصيرة صلاح الدين لابن شداد وتاريخ دولة بني أيوب لابن واصل الحموي والكمال لابن الأثير وللنجوم الزاهرة لابن تغري بردى وخطط المقرئ ولا بد أن يرجع إلى كتابات المؤرخين المعاصرين عن الصليبيين وحروبهم ، وخاصة كتابات الدكتورين الباز العريبي ، والسعيد عبد الفتاح عاشور . أما في المجتمع وعادات القوم وأعيادهم وشئون حياتهم فيرجع إلى خطط المقرئ وإلى ما تنائر في كتابات المؤرخين وإلى كتاب ومعيد النعم ومبيد النعم للسبكي ، وهو فيه يدرس عناصر السكان في المدينة المصرية والشامية من السلطان إلى الكناس والشحاذ ، وقد بلغت عناصرهم عنده مائة وأحد عشر عنصراً ، وكل عنصر يصور واقعه كما هو فعلاً ، ويرسم له المثل الأعلى الذي ينبغي أن يكون عليه ، ومن خلال الصور الواقعية الأولى نعرف كثيراً عن شئون الحياة في المجتمع المصري والشامي . وكان حينئذ مجتمعاً واحداً تظله راية واحدة . ووراء ذلك مصادر

لا تزال بكرأ لم ينتفع بها الباحثون لسبب طبعي ، وهو أنهم لم ينتبهوا إليها ، وأقصد كتب الفقه وفتاوى أئمتهم ، وكتب الحسبة . أما كتب الفقه فكتب التشريع الإسلامي وقوانينه ومسائله التي اشتغلت اشتغاكاً من حياة الناس ، فإذا عرض فقيه مثلاً لباب البيع عرض فيه مسائل مما يحدث للناس في عصره ومعها حلولها ، وكذلك شأنه إذا ترك أبواب معاملات الناس مثلاً إلى أبواب الزواج والأحوال الشخصية ، ومن أجل ذلك كانت كتب الفقه المصنفة في العصر زاخرة بكثير من شئون الناس وصور حياتهم . وأهم منها الكتب المعروفة باسم الفتاوى ، وهي كتب تعرض فتاوى أئمة كبار في كثير من مشاكل الناس اليومية ، وتكتظ بمعارف كثيرة عن مستوى المعيشة في طبقات الناس المختلفة . ومثلها كتب الحسبة ، وكان الحاسب في العصور الوسطى يقوم بوظيفة رجل الشرطة الآن ووظيفة القاضي معاً ، وكان يراقب الأسواق ويتنقل فيها فاصلاً في الخصومات ، وسجل غير حاسب كثيراً منها في الكتب المعروفة باسم كتب الحسبة ، وهي لذلك تزخر بمعارف عن حياة الناس ، وكل ما اضطربوا فيه من مشاكل . ولا يستطيع أحد أن يكتب تاريخنا الاجتماعي أو الاقتصادي في أي حقبة من حقبة الماضي بدون رجوع إلى هذه المصادر المختلفة ، أما في شئون العقيدة فلا بد أن يتعرف الباحث في العصر الأيوبي على مذهب الإسماعيلية الذي شاع بمصر من خلال كتابات أمثال الدكتور محمد كامل حسين ، ليتصور ما حدث من تحويل الأيوبيين للناس من المذهب الإسماعيلي إلى مذاهب أهل السنة ، وخاصة مذهب الإمام الشافعي . وكان هذا المذهب ينافس المذهب المالكي في مصر من قديم حتى إذا استولى الأيوبيون على مصر ، وهم من الأكراد الشافعية ، قربوا منهم فقهاء هذا المذهب ، وأصبح لهم الشأن الأول في القضاء والفتيا ، وإن ظل الصعيد في بجملته مالكياً . ولا بد أن يتعرف الباحث على الحركة الصوفية التي أنتجت في هذا العصر ابن الفارض ، ويعرف خطر هذه الجماعة في حروب الصليبيين حتى كان صلاح الدين لا يبنى مدرسة إلا ويبنى بجانبها زاوية لهم ، وكانت تسمى رباطاً ، فهي ليست داراً للعبادة فحسب ، بل هي أيضاً مركز لتجميع الجنود لحرب الصليبيين . على الأقل يراجع الباحث ما كتبه المقرئ عن زواياهم . ثم هناك المتكلمون وفريقهم وخاصة فرقة الأشعرية أتباع أبي الحسن الأشعري المتوفى سنة ٣٢٤ . ومنذ القرن الخامس يشيع هذا المذهب في العراق وما وراء العراق ويتسع

انتشاره غرباً . ويتبعه جمهور العلماء في مصر والشام ، وتُسْتَعَرُّ بين أتباعه وبين الختابة منافسة حادة ، على نحو ما صورّ لنا ذلك آفناً السيكي عند أسناذه الذهبي الختلي، وكتابه طبقات الشافعية الكبرى من خير المصادر في هذا الجانب وفي جانب التصوف السالف وأيضاً في جانب المنافسة بين المذاهب الفقهية الأربعة الكبرى جميعها ، وهي مذاهب الخنفة والمالكية والشافعية والحنبلية . ويلاحظ أن الباحثين في الشعر الأيوبي والملوكي لا يلتفتون إلى هذا الكتاب ، وهو يحمل مادة شعرية فقيسة بجانب ما يصور من الحركة الثقافية . ولم نتحدث حتى الآن عن المصادر الأساسية في الشعر الأيوبي التي ينبغي على الباحث فيه أن يعكف عليها ، مستقيماً منها مادته ، وفي مقدمتها القسم المصري من كتاب خريدة القصر للعماد الأصهباني وهو في مجلدين ، وكذلك القسم الشامي وهو في ثلاثة مجلدات ، ويصرح العماد بأنه ألف خريدته أو قل صنّفها في السنوات الأولى من العقد الثامن في القرن السادس الهجري، ومعنى ذلك أنها صنّفت قبيل نهاية حكم صلاح الدين ، وإذ فلا بد للباحث من الرجوع إلى مصدر آخر أو مصادر أخرى تحمل تراجم الشعراء وأشعارهم إلى نهاية حكم الأيوبيين في نهاية العقد الخامس من القرن السابع ، ومن هنا تتبين أهمية كتاب المغرب في حلّ المغرب لابن سعيد ، وقد خصّ فيه الفسطاط والقاهرة بمجلدين ضخمين ضمنهما الترجمة لكثير من شعراء العصر الأيوبي حتى زمن تصنيفه للكتاب سنة ٦٤٥ . ولا يقل عن هذا الكتاب أهمية كتاب الروضتين في أخبار الدولتين : دولة نور الدين ودولة صلاح الدين ، لأبي شامة المقدسي ، وأهمية الكتاب ترجع إلى أن أبا شامة قسم صحف كتابه بين مواقع نور الدين وصلاح الدين مع الصليبيين وبين ما نظم في هذه المواقع من أشعار ، وكأنه رأى ببصيرته النافلة أن الشعر الذي ألقى فيها أو أنشد هو التاريخ الفنى لأجدادنا الحربية، بجانب التاريخ السياسي وأنه ينبغي أن يكون التاريخ في كتابه لذلك موزعاً بين النثر والشعر، النثر لتصوير الأحداث تصويراً يغلب عليه السرد، والشعر لتصويرها تصويراً ينبض بالحياة أيضاً كان يبيت الحقد والحفيظة في نفوس الحارثين، مما جعلهم يندفعون إلى سحق الصليبيين سحقاً، وذيل على هذا الكتاب فقيس . ولا يقلّ عن الليل وأصله أهمية في حروب صلاح الدين كتاب الفتيح القبي في الفتوح القدسي، ومعروف أن معركة القدس أو بعبارة أخرى معركة حطين

التي فتحت أمام البطل أبواب بيت المقدس هي أهم معاركه ، ولذلك يكون كتاب خاص بها شيئاً نفيساً ، وقد كتبه شاعره ووزيره العماد الأصهباني وضمنه أشعاره في هذا الفتح ، وكل ذلك يُعَلِّي من شأن الكتاب ومن قيمته بين المصادر المتصلة بالعصر وشعره . ويجانب هذه المصادر الشعرية العامة لا بد للباحث في الشعر الأيوبي من الرجوع إلى دولوين الشعراء ، وكثير منها مطبوع ، وفي مقدمتها ديوان القاضي الفاضل وزير صلاح الدين وساعده الأيمن وأكبر كتّاب مصر في العصر ، وديوان ابن سناء الملك وكان قد طُبع في الهند وأعيد طبعه ونشره في القاهرة ، وديوان ابن عنين شاعر الشام المشهور وقد نشره المجمع العلمي بدمشق ، وديوان البهاء زهير وقد نشر مراراً ، وديوان ابن مطروح المنشور قديماً ، وكذلك ديوان ابن النبيه الذي نشره في القرن الماضي عبد الله فكري نشرة جيدة . ولا ننسى ديوان البوصيري ، وهو طريف إلى أقصى حد لأنه يصور لنا فساد الموظفين وخاصة جامعي الضرائب في الريف المصري ، ويشتهر بمدائحه النبوية ويظن كثيرون أنها لا تتجاوز موضوعها ، لأنهم لم يقرعوها قراءة فاحصة ، ولو أنهم صنعوا لعرفوا أنها لم تكن مديحاً نبوياً بالمعنى المهوم ، إنما كانت استشارة واستنهاضاً لحرب الصليبيين ، بما يصور البوصيري من جهاد الرسول عليه السلام وأصحابه لأعداء الإسلام من المشركين ، مما يحفز به العزائم لجهاد أصحاب الصليب المغيرين ، وأيضاً بما يصور - كما مرّ بنا في غير هذا الموضع - من الحقيقة المحمدية المنبئة في الوجود منذ نشأته ، حقيقة النور النبوي الذي سرى في كل الأنبياء والمرسلين ، وكأنما رفع البوصيري هذا النور شعاراً في مواجهة الصليبيين ، ومزاعمهم في المسيح . وهو يردّ عليهم فيها ردّاً عنيفاً ناقضاً لما نقضاً شديداً . ويلقانا عند ابن الفارض ، الشاعر الصوفي ، تصوير قوى لهذه الحقيقة المحمدية ، إذ تأخذ شكل تراتيل رائعة ، وهي تراتيل كان يقذف بها المتصوفة شعلاً نارية في وجوه الصليبيين يريدون أن يحرقهم بها محقاً .

ولعل في هذا العرض السريع لأهم مصادر البحث في الشعر الأيوبي ما يصور من بعض الجوه كثرتها وأنه ينبغي أن لا يكون غرض أي باحث في هذا الشعر عرض موضوعات عامة فحسب ، وإنما الغرض قبل كل شيء التفوذ إلى تفسيرات جديدة

في جميع جوانب الحياة ، حياة الشعر وحياة المجتمع واقتصاده وثقافته ومذاهبه الكلامية والفقهية ، ولا بد من التعمق في دراسة الدواوين الشعرية ، حتى تقف على حركات العصر وبواعثها وقوفاً علمياً مديداً ، كما رأينا في الشعر الصوفي ، فهو ليس شعر مولد وحلقات دينية كما قد يتبادر ، إنما هو شعر جهاد لإلهاب عواطف الشعب في حرب أعداء الإسلام وسحقهم سحقاً ، ولذلك تجردت له جماعات كانت تتغنى به على الزمار وفي حلقات الذكر استنهاضاً للمسلمين كي يلدوا بكل قواهم عن حمى الإسلام وحياضه . ومن يقرأ شعر البهاء زهير وابن النبيه في الغزل يحس توا أصدااء الشعر الصوفي الوجداني فيه ، إذ يكتظ بالمشاعر ، حتى لتصبح بعض قطع عندهما ، وكأنها شعر صوفي خالص بكل ما يسمه من وجد ولوعة . وكأن التصوف هو الذي أمسك بالغزل في تلك الحقب دون أن يتجمد أو يصبح أصدافاً خالصة من التشبيهات والاستعارات ، فقد أبى عليه عند بعض الشعراء على الأقل شعراً وجدانياً بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى .

و إنما أطلنا في بيان جوانب الدراسة في شعر العصر الأيوبي ومصادرها وما قد تهلى إليه من تفسيرات جديدة لفرضين مهمين ، هما بيان أنه لا يُقصد بالدراسة لأي عصر أدبي مجرد عرض جوانبه ، إذ يغلب أن يؤول ذلك إلى دراسة سطحية لا تفيد البحث الأدبي الحقيقي أي فائدة ، إنما يُقصد إلى التعمق فيه بحيث يَطرح الدارس على الباحثين تفسيرات لم يتنبه إليها باحث من قبل . وبذلك تضيق دراسته إلى البحوث السابقة في العصر إضافات جديدة ذات فائدة أو فوائد جلى . والفرض الثاني أن نوضح صعوبة بحث عصر بأكمله ، وخاصة على الناشئين من الباحثين ، إذ تكوين معرفتهم به وبمصادره محدودة ، فيتعمرون فيه صوراً مختلفة من التعثر ، ومن أجل ذلك يحسن الباحث الناشئ أن يختار - كما أسلفنا - جانباً معيناً من العصر ، بل حتى الجانب المعين قد يكون أوسع مما ينبغي ، كالجانب الصوفي آنف الذكر مثلاً ، إذ يضطر الباحث المبتدئ إلى التعرف على التصوف وتطوره ، حتى انتهى إلى ابن الفارض ، وسرى البحث مليئاً بالصعاب لما يتصل به من الدراسة لأفكار الحلول ووحدة الوجود ووحدة الشهود، وما إلى ذلك من مباحث صوفية عسيرة .

وينبغي أن يستقر في أذهان ناشئة الباحثين أن من الواجب أن يتخلصوا في كتابتهم عن شاعر من المقدمات التي تكتب عن عصره كما أشرنا إلى ذلك في غير هذا الموضع فقد تعود كثيرون أن يتحدثوا عن جوانب الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية في العصر، وهو حديث حري بأن يضعف البحث في الشاعر إن لم يحمل بعض تفسيرات جديدة، وهو شيء لا ينتظر من الباحث الناشئ لقلة درايته بالعصر وظروفه، ولذلك نراه عادة يجمع من هنا وهناك كلاماً في هذه الجوانب لا يفيد فائدة جديدة إلا تسويد بعض الصفحات وتكبير حجم البحث وكميته، مما يهلده تهليلاً خطيراً، إذ تخفى فيه مسافات دون أن نحصل على شيء نافع. ومن هنا كنت أرى أن ينحى الباحث في شاعر العصر من طريقه، ويكتب مباشرة عن حياته وديوانه وشعره، وارجعاً إلى مصادر ترجمته في كتب التراجم والوفيات وأيضاً إلى ديوانه وما يملؤه به من تفاصيل جديدة بأن تثير بعض الجوانب في سيرته. وترجمات الشاعر في المصادر القديمة تتفاوت قيمتها من مصدر إلى مصدر، فمثلاً ترجمة ابن سناء الملك في المغرب لابن سعيد عظيمة الخطر بالقياس إلى ترجمته في معجم الأدباء ووفيات الأعيان لأن ابن سعيد هو الوحيد الذي أشار إلى أنه كان يتشيع، وهو تشيع غريب، إذ كان شاعر صلاح الدين ووزيره القاضي القاضى الفاضل الذين قضا على التشيع في مصر. ولعل في ذلك ما يصور أهمية الإحاطة بالمصادر كما أسلفنا ويؤكد كلام ابن سعيد أننا نجد في ديوان ابن سناء الملك أشعاراً في مدح بعض العلويين وبكاء حاراً على الحسين لمقتله الأليم، ولذلك يعد أي بحث عنه لا يعرض هذا الجانب فيه ناقصاً ركناً مهماً من أركانه. وقد يكون ذلك هو السر الحقيقي في أن مدائحه لصالح الدين العظيم الذي قهر الصليبيين وسحق جمعهم في معارك مظفرة لا تحمل في كثير منها ما كان يُستظَر منه من حماسة ملهبة وقوة متدفقة. وليس هنا كل ما تلفتنا إليه دراسة ابن سناء الملك، فنحن حين نقرأ شعره نجده شديد الصلة بشعر الأسلاف، وكانت هذه الصلة شيئاً عاماً عند جميع الشعراء، ولذلك كان ينبغي أن نبحث عن تفسير لها، وهو في رأينا محافظة الشعراء في العصر الأيوبي على شخصية الشعر العربي، وهي سجزء من محافظة عامة على الشخصية العربية، حين نازل الصليبيون العروبة في ديارها بالشام والموصل ومصر، فاستعمرها العرب إلى أقصى حد في جميع شؤونهم العلمية والأدبية. وقال المستشرقون إن هذا العصر

والعصر التالى له، عصر الماليك. كانا عصرى جلد وعقم وجمود، وهو تفسير مخطئ. لأنه ليس من الطبيعى أن تصاب ملكات أسلافنا بالعمى والجمود فى نفس الخقب التى سحقوا فيها الصليبيين والتتار سحقاً ذريعاً، وإنما هو إحساس بالشخصية العربية واستشعار عميق لما. وخطورة التفسير بالجمود والعمى عند ابن سناء الملك لا تظهر فقط فى التفسير نفسه، بل أهم من ذلك أنها تقوم حجاباً صفيقاً بين تبيين الروح المصرية عنده وبين الباحث فيه. ومن يتعمق دراسة شعره يلاحظ كثيراً من خصائص هذه الروح، فهو يميل إلى السهولة واليسر فى شعره وإلى الدعابة، ويمسح الدين على قصائده ويشيع عنده غير قليل من الرقة والدعابة التى تميز بها القاهريون على مر العصور كما يشيع استخدام الكلمات العامة اقتراباً من الشعب ومزاجه ولغته. ويتميز ببر وحنان لأبويه وأهله مما يميز الأسرة المصرية فى جميع عصورها القديمة والوسطى والحديثة. وعلى هذا النحو كلما تعمقنا فى قراءة ديوانه وجدنا خصائص الروح المصرية بارزة. ولا بد أن يُعنى باحثه بدراسة موشحاته وينفذ منها إلى مهارته فى اصطفاء الألفاظ والملاءمة بين الكلمات والحروف والعناية بالنغم وتقصير الشطور حتى لتصبح بعض موشحاته بحوراً من النغم الصافى الممتع. ومعروف أنه هو الذى وضع للموشحات عروضها على نحو ما وضع الخليل بن أحمد للشعر العربى الموروث عروضه، وهو جانب عنده يدل على ذكائه المفرط ونفاذ بصيرته وملكاته الخصبية.

ولعل فى كل ما قلنا ما يوضح أهمية استخدام المصادر والانتفاع بها، فليس يكفى أن نجمعها، بل لا بد أن نحسن الاستفادة منها أكبر فائدة، وما لا يختلف فيه اثنان أن المصدر المتقدم يلغى المصدر المتأخر، فلا نحيل على المصدر الثانى إلا إذا أخلنا قبل ذلك على المصدر الأول، ولا نكتفى بالمصدر الثانى بحال إلا إذا كان المصدر الأول الذى نحل عنه فقد سقط من يد الزمن. وينبغى ألا نحيل على مصادر مخطوطة وخاصة إذا كانت ملكاً لأفراد ما دام يمكن الإحالة على مصدر مطبوع، ويوضح ذلك أن قصيدة مثلاً نُظمت فى حادثة سياسية ونُشرت فى حينها بإحدى الدوريات ولم يُطبع ديوان الشاعر وظل مخطوطاً عنده، فإنه ينبغى ألا نحيل على الديوان لأنه ليس تحت عين القارئ، إنما نحيل على المجلة الخاصة.

ويتبين خطأ ذلك بشكل أوضح وأخطر إذا عُنِيَ باحث مثلاً بالشعر النثى نُظُم في تأميم قناة السويس ولم يرجع إلى الصحف والمجلات واكتفى بأن وجد عند شاعر قصيدة تتصل بالموضوع فقد يكون نظمها متأخراً فضلاً عن أنه ترك المصادر الأصلية للشعر المطلوب ، وتقصد الصحف والمجلات . وبغض الصورة لو أن باحثاً يعنى بالأنشيد التي نُظمت مع قيام الثورة المصرية لسنة ١٩١٩ ترك الدوريات إلى بعض قطع أو أنشيد قال له أصحابها إنهم نظموها في نفس المناسبة ولم ينشروها . إن عليه أن يدرس ما نُشِر لا ما طُوِيَ في أدرج المكاتب لسبب طبيعى هو أنه موقّت مع الثورة ولا يحتاج إلى الدليل البين والشهادة القاطعة.

وما ينبغي أن يتحاشاه الباحث أن يُعنى بموضوع يفتر إلى لغة لا يفهما إثناناً تماماً كمن يُعنى بدراسة الأرجال الأندلسية دون أن يكون له أى معرفة باللغة الرومانسية وألفاظها التي سقط منها كثير إلى تلك الأرجال بحيث لا تُفهم أحياناً دون معرفة دقيقة بما تحمل من تلك الألفاظ . وتقابل هذه الصعوبة صعوبة أخرى، ذلك أن بعض من يظنون أنفسهم يعرفون بعض الكلمات الرومانسية قد يحرفون كلمات عربية عن مواضعها في الزجل الأندلسي، فتصبح معانيه مضطربة غير مستقيمة وكان الأرجال تحتاج أولاً معرفة دقيقة بالعربية ثم معرفة بالرومانسية من حين إلى آخر . ومن هذا القبيل المصادر التاريخية المتأخرة في عصر الماليك فإنها تحمل مصطلحات تركية كثيرة ، على نحو ما يتضح في الجزمين الثاني عشر والثالث عشر من النجوم الزاهرة لابن تغرى بردى ، وهما يزخران بألقاب تركية تتصل بوظائف العاملين في الدولة، ومعرفتها ضرورية لمن يبحث في تلك الحقبة، سواء في التاريخ أو في الشعر ، إذ كثير من القصائد يتصل بهؤلاء العاملين على اختلاف وظائفهم ومناصبهم . وما يتصل بذلك كثرة المصطلحات العلمية التي كان يقحمها الشعراء على أشعارهم منذ أبى العلاء المعرى ، فقد أقحم على لزومياته كثيراً من مصطلحات علوم النحو والحديث والميراث والفقه والعروض ، وتبعه الشعراء بما كونه في هذا الاتجاه . وإذا لم يفهم الباحث تلك المصطلحات فهماً دقيقاً اضطرب فهمه للأشعار التي تحملها وضلّت منه معانيها الدقيقة . وحرى في رأينا بهذا الباحث أن يتعد عن مثل هذه الموضوعات التي لا يحسن معرفة المصطلحات المتصلة بها . وقد

أقبل كثيرون من ناشئة الشباب على موضوعات الأدب المقارن ، وكأنما لها سحر خاص ، ولكن هذا السحر نفسه يحيطها بشباك كثيرة تؤذن بأن يتعرّض فيها الشاب الناشئ - كما مرّ بنا - ، وقد لا يستطيع الخلاص من عثراته . ويرجع ذلك إلى أن الأدب المقارن يحتاج إلى معرفة دقيقة بمصادر الموضوع الذى يبحثه فى العربية ثم مصادر الموضوع الذى يشبهه فى اللغة الأجنبية ، وإذا لم يكن الباحث على علم بـتَيْنِ بالأدب العربى والأدب الأجنبى ، ولم يكن يفقه موضوع المقارنة فى الأديين فقهما حسناً فإنه حرى به أن يسقط سقوطاً لا إقالة له منه فى بحثه ، ومن أجل ذلك كان يحسن بالباحث المبتلى أن ينصرف عن مثل هذه البحوث الشائكة العسرة .

وهناك مسألة مهمة هى مسألة التعرف على المصادر وكيفيته ، وهى مسألة لا تُحلّ إلا عن طريق القراءة الواسعة المتصلة بالموضوع الذى يريد الباحث أن يدرسه . ولا تقفه هذه القراءة على كثير من المصادر فحسب ، بل تقفه أيضاً على من كتبوا فى العصر الأدبى الذى يريد أن يختار لنفسه موضوعاً منه ، وقد ينفذ إلى معرفة جوانب فى حاجة إلى دراسة جديدة ، كما قد ينفذ إلى معرفة حركات واتجاهات فى حاجة إلى تفسيرات جديدة . وقد يجد فى نفس هذه الكتابات تنبيهاً إلى دراسة مشكلات أدبية لم يكن متنبهاً إليها ، كما قد تنبه إلى كثير من المصادر الأساسية وغير الأساسية . ومعروف أنه من أهم ما ينير أمامنا الطريق لمعرفة المصادر بجانب ذلك دوائر المعارف وكتب الفهارس قديماً وحديثاً . ومن أقدمها الفهرست لابن النديم المتوفى فى أواخر القرن الرابع ، وقد سجل فيه جميع الكتب التى كانت متداولة عند الوراقين فى زمانه . ولا يقل عنه أهمية كتاب كشف الظنون لحاجى خليفة المؤلف فى القرن الحادى عشر الهجرى ، وفيه سجل دقيق للكتب المعروفة حتى عصره . وبين زمنى الكتابين عني كثير من العلماء بكتابة فهرسة لهم . وقد يسمونها مشيخة أو معجماً . وعادة يعرضون فى هذه الفهرسة أسماء شيوخهم والكتب التى قرعوها عليهم أو رَوَوْها عنهم أو سمعوها منهم ، وهى مهمة فى معرفة الكتب التى كانت تُشَدُّ أَوَّلُ فى عصر هذا الشيخ أو ذاك ، وخير ما يمثلها الفهرسة لابن خير الإشبلى . وبجانب ذلك نجد معجم سركيس الخاص بالمطبوعات العربية والمصرية حتى عصره ، وأهم منه تاريخ الأدب العربى لبركلمان

الذى سجل فيه كل ما طُبِع وكل ما احتفظت به دور الكتب من مخطوطات في العالمين العربى والغربى حتى نهاية العقد الرابع من هذا القرن . ولا بد أن ننضم إلى ذلك المقالات التى تنشر فى بعض المجلات عن العصر، موضوع الدراسة، وما تشير إليه من مصادره، ولا بد أن ننضم أيضاً فهارس دور الكتب الكبيرة مثل دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة .

٥

نقد المحدثين للمصادر

لعل أهم مصادر تعرضت لنقد القلماء والمحدثين هى رواية الشعر الجاهلى ومن حمله من الرواة وما حمله من الكتب ، وقد اتخذ القلماء — كما مر بنا — نفس المقاييس التى اتخذها أصحاب الحديث النبوى لفحص روايته وتبين الصحيح منها من الزائف ، فأخضعوا الرواة والرواية لامتحان شديد ، خلصوا منه إلى بيان الرواة الوضّاعين المتهمين والرواة الصادقين الموثّقين .

وكفّت هذا الجهد الخصبُ التّصميمُ المستشرقين منذ أواسط القرن الماضى ، وبدلاً من أن يقفوا عند الإعجاب بصنيع القلماء مضوا يتهمون الشعر الجاهلى عامة دون أن يقدموا براهين جديدة ، حتى إذا قلّمنا إلى سنة ١٩١٨ رأينا مرجليوث يثير المسألة بقوة ، وما يلبث أن يكتب فيها مقالاً طويلاً فى مجلة الجمعية الملكية الآسيوية بعدد يوليو سنة ١٩٢٥ عنوانه « أصول الشعر العربى » حاول فيه جاهداً أن يزيّف هذا الشعر جملة ، مستدلاً ببراهين علة ، لعل من الخير أن نعرضها برهاناً برهاناً لنرى مقدار سداها أو فسادها ، وأولى ما ذكره أن تكون الرواية الشفوية حفظت الشعر الجاهلى ، فهو ينكرها ، ومعروف أن رواية الشعر الجاهلى ظلت تُتداول من جيل إلى جيل حتى عصر التدوين . وهو يتخذ من هذه المقلة القاسدة دليلاً على أنه لم تكن هناك طريقة لحفظ الشعر الجاهلى سوى كتابته ، ولا كانت كتابته إنما حدثت متأخرة فمن المؤكد فى رأيه أنه تُظم فى حقبة إسلامية ، والبرهان منقوض لأنه يعتمد على مقلة قاسدة كما رأينا . وبرهان ثان عنده هو وجود الرواة

الوضاعين أمثال حماد ، ووجودهم لا ينفي وجود رواة ثقات ، فهو برهان متداع . وبرهان ثالث أن الشعر الجاهلي لا يمثل عقائد الجاهليين الوثنيين ولا المسيحيين ، فليس فيه فكرة تعدد الآلهة الوثنية ولا فكرة التثليث المسيحية ، إنما فيه التوحيد وشيء من القصص القرآني وإشارات إلى الحساب في الآخرة . وهو برهان متداع بدوره ، لأن كتاب الأصنام لابن الكلبي زانخر يذكر أوثانهم وألغتهم المتعددة ، وليس من الحتم أن يستشعر المسيحيون الجاهليون فكرة التثليث المسيحي في أشعارهم ، ومن يدرى ربما استشعروها وسقطت الأشعار التي تمثلها كراهة من الرواة المسلمين أن يردّوها . أما الشعر الذي يمثل روح الإسلام وبراء مرجليوت صحيحاً فمن المؤكد أنه منحول وُضع على ألسنة الجاهليين . وبرهان رابع عنده هو أنه لو كان هذا الشعر صحيحاً لمثل لغة القبائل العدنانية الشمالية ولغة الحميريين اليمنية الجنوبية ، فضلاً عن تمثيله للهجات القبائل المتعددة . وهو برهان منقوض بدوره ، أما أنه لم يمثل اللغة الحميرية فهذا طبيعي لأنها ليست لغته بل هي لغة مستقلة عنه ، على نحو ما يعرف ذلك علماء اللغات السامية ، وقديماً قال أبو عمرو بن العلاء : ما لسان حمير وأقامي اليمن بلساننا ولا عربيهم بعريتنا . وأما أنه لا يمثل اللهجات الجاهلية المتعددة للقبائل فهذا أيضاً طبيعي لأنه كانت هناك لهجة فصحي في الجاهلية نظم الشعراء فيها أشعارهم متخلصين من لهجاتهم القبلية المحلية ، وهي نفس اللهجة التي نزل بها القرآن الكريم . وآخر براهين مرجليوت أن النقوش التي اكتُشِفَتَ لليمنيين الجنوبيين ليس فيها ما يدل على أنه كان لهم نشاط شعري ملحوظ ، وإذا كانوا هم مع مدنيّتهم المعروفة لم يخلّفوا شعراً فكيف يخلّف البدو الشماليون هذا الشعر الجاهلي الكثير . ونقصر بعض المستشرقين أنفسهم هذا البرهان لأن نظم الشعر لا يحتاج إلى حضارة ولا مدنية ، فالبدو ينظمونه كما ينظمه المتحضرّون ، بل حتى البدائيون ينظمونه على نحو ما هو معروف عن الإسكيمو . وقد لوح في وجهه غير مستشرق ، وخاصة « لايل » في مقدمته للمفضليات ، إذ قال إنه على فرض التسليم بأن الشعر الجاهلي موضوع فإن من وضعوه كانوا يحاكون أمثلة ونماذج صحيحة منه ، وإذن فقد كان هناك شعر جاهلي صحيح وشعر جاهلي مزيف ، بالضبط كما لاحظ علماؤنا القدماء ذلك . ويقول إنه قد يكون أصاب قصائده بعض التبديل في الألفاظ بحكم طول المسافة بين العصر الجاهلي والعصر العباسي عصر التدوين ،

على أن من يرجع مثلاً إلى المعلقة يجد لكل معلقة شخصيتها الواضحة المميّزة لها ولصاحبها مما يؤكد صحة نسبتها إليه . ويقول إن في هذا الشعر الجاهلي الذي ينتميه مرجليوث وأمثاله ألفاظاً غريبة لم تكن معروفة ولا متداولة في زمن الرواة المباسين ، واحتفاظه بها برهان قاطع على أنه صحيح في جوهره .

وأشهر من نَمَتَ مصادر الشعر الجاهلي بين العرب المعاصرين طه حسين : فقد كتب في ذلك كتابه « في الأدب الجاهلي » وفيه هاجم هجوماً عنيفاً رواية الشعر الجاهلي مجرحاً لما في أربعة كتب من كتابه ، هي الثاني والثالث والرابع والخامس ، وهو في الثاني يفصل الأسباب التي تدفعه إلى الشك في الشعر المروي عن الجاهليين والذي ينبغي عدم الاعتماد عليه — في رأيه — لاستخراج صورة أدبية صحيحة للعصر الجاهلي . وقد جمع هذه الأسباب في براهين كثيرة ، هي أن الشعر الجاهلي لا يصور حياة الجاهليين الدينية والعقلية والسياسية والاقتصادية ، ولا يصور لثمتهم ولجاتها المختلفة فضلاً عن تصوير اللغة الحميرية وكيف كانت تباين لغة العرب الشماليين العدنانية . وطه حسين يلتقي في البرهان الأول بمرجليوث ، غير أنه عنده أكثر تفصيلاً ، فقد لاحظ أن القرآن الكريم صور الحياة الدينية للجاهليين تصويراً دقيقاً في مجادلاته لليهود والنصارى والصابئة والمجوس والوثنيين على حين لم يكده الشعر يصور شيئاً من ذلك . وقياس الشعر الجاهلي على القرآن في هذا الصدد قياس منقوض ، لأن القرآن كتاب ديني ، يدعو إلى رسالة سماوية يريد أن يجمع عليها العرب فطبعي أن يبين ما في معتقداتهم من انحراف وضلال ، ليجهلهم يسارعون إليه عن عقيدة ، بخلاف الشعر فإن شاعراً لم يدعُ بشعره إلى دين جديد بل كانوا يتغنّون بشعرهم عواطفهم وشاعرهم . ومع ذلك فكتاب الأصنام لابن الكلبي ، كما أسلفنا ، يحمل من معتقدات العرب الجاهليين ولعائهم بالأوثان عتاداً كبيراً . والبرهان الثاني عند طه حسين أن الشعر الجاهلي لا يصور الحياة العقلية الجاهلية ، وكأنه يفترض أنه كان لهم حياة فكرية معقدة ، وقد كانوا لا يزالون أقرب إلى الدور القطري ، ومع ذلك فقد أكثروا من الحكم يكتفون أو يقطرون فيها تجاربهم في الحياة على نحو ما نرى عند زهير في نهاية معلقته ، وعرضوا لأفكار كثيرة عن الحياة والموت على نحو ما بلغنا

في معلقة طرفة . فالقول بأن شعرهم لا يمثل حياتهم العقلية هو بدوره متقوض ، فقد مثلها بفطريتها وتجارها البسيطة . أما البرهان الثالث وهو أن شعر الجاهليين لا يمثل حياتهم السياسية ، فقد دعه بأن القرآن صوّر العرب في سورة الروم شيعة : شيعة تقف مع الروم وشيعة تقف مع القوس إذ يقول : (الْمَغْلِبَتِ الرُّومُ فِي أَدْنَى الْأَرْضِ وَهُمْ مِنْ بَعْدِ غَلَبِهِمْ سَيَغْلِبُونَ فِي بِضْعِ سِنِينَ اللَّهُ الْأَمْرُ مِنْ قَبْلُ وَمَنْ يَبْدُ وَيَوْمَئِذٍ يَفِرْحُ الْمُؤْمِنُونَ بِنَصْرِ اللَّهِ يَنْصُرُ مَنْ يَشَاءُ وَهُوَ الْعَزِيزُ الرَّحِيمُ) . والشعر لا يصور شيئاً من ذلك وهو أيضاً برهان مردود ، فقد كان شعراء الحجاز ونجد أو قل كثير منهم شيعة : شيعة تنتصر للقاسية الموالين للروم وشيعة تنتصر للمناذرة الموالين للفرس . ولا امتشقت قبيلة بكر سيفوها ضد الفرس توعدّهم الشعراء طويلاً حتى إذا انتصرت عليهم في موقعة ذى قار قبيل الإسلام تغتّى بها العرب – وفي مقدمتهم الأعشى – غناء كله فخر وإنتهاج بالنصر المبين . وإذا فليس بصحيح أن الشعر الجاهلي لا يمثل حياة الجاهليين السياسية وصلاتهم بمن حولهم من الأمم . والبرهان الرابع أن الشعر الجاهلي المروي لا يمثل حياة الجاهليين الاقتصادية ، وقد دعه بأن القرآن صوّر العرب طائفتين : طائفة الأغنياء المستاثرة بالثروة وطائفة الفقراء المعدمين ، والشعر لا يصور شيئاً من ذلك إذ يصور العرب جميعاً أجوداً كراماً ، بينما يلّم القرآن البخل والبخل والخلاء ذمّاً شديداً . وهو برهان أيضاً مردود ، بما صور شعراء الصعاليك تصويراً واسعاً ما كان بين الفقراء والأغنياء من تفصل عنيف . وإذا كانوا أكثروا في مدحهم وفخرهم من ذكر الكرم والجلود فإنهم أكثروا في الهجاء من ذكر البخل والشح النميم . أما البرهان الخامس وهو أن الشعر الجاهلي لا يصور الفروق بين اللغة العدنانية الشمالية واللغة الحميرية الجنوبية وبالمثل لا يصور الفروق بين لهجات اللغة الشمالية العدنانية . فإن طه حسين يلتقي فيه بمرجليوث كما أسلفنا . وهو يلاحظ أن أشعاراً كثيرة تضاف إلى العرب الجنوبيين ، وهي لا تمثل لغتهم إنما تمثل لغة الشماليين . ويحتاج ذلك فضلاً من التحقيق فإن العرب الجنوبيين الذين كانوا يجاورون الشماليين أخذوا يتركون لسانهم الحميري إلى اللسان العدناني على نحو ما يلاحظ عند مكّحج وبلحارث بن كعب ، ولم يذكّر في السيرة النبوية أن الرسول عليه عليه السلام حين كانت تفد عليه في عام الوفود جماعات من العرب الجنوبيين اتخذ

بينه وبينهم وسيطاً يُحسّن لغتهم ، مما يدل بوضوح على أن الجنوبيين كانوا قد أخذوا في العرب قبيل ظهور الإسلام . فليس من المستغرب إذن أن نجد على لسان كثيرين منهم شعراً باللغة العدنانية الشمالية . وله حسين لايتشكك فقط في الشعر المنسوب إلى اليمنيين المقيمين في أوطانهم الجنوبية ، بل يتشكك أيضاً في الشعر المنسوب إلى قبائلهم التي هاجرت منذ القرن الرابع الميلادي إلى الشمال مثل كندة وشاعرها امرئ القيس ، وهي قبائل تعرّبت بحكم استقرارها في موطنها الجديدة بين العرب الشماليين أحقاباً متعاقبة ، فهي إذا كانت بمنية نسباً وأصلاً فإنها عدنانية موطناً ولغة ولساناً . ويقول إن القرآن الكريم مثّل بقراءاته لهجات القبائل العربية على حين لا يمثلها الشعر الجاهلي ، مما يدل على أنه شعر موضوع منحول . ومعروف أن لهجة أدبية سادت بين العرب في الجاهلية هي لهجة قريش ، وقد سادت هذه اللهجة واتخذها الشعراء جميعاً أداةً لشعرهم والتعبير عن وجدانهم ، متخليين عن لهجاتهم المحلية وخصائصها اللغوية ، فكان طبيعياً أن يخلو منها الشعر الجاهلي . وتوقّف ليشكك في شعر الشواهد التعليمية ، والشك فيه ينبني أن يقتصر عليه ، إن صحّ ، ولا يعمّم في الشعر الجاهلي جميعه .

وإذن فكل البراهين التي ساقها طه حسين لنقض الرواية للشعر الجاهلي متقوضة سواء منها ما التقي فيه مع مرجليوث وما استقلّ به . وهو يستقل من هذا الكتاب الثاني إلى الكتاب الثالث ، وقد خصّه ببيان أسباب الوضع للشعر الجاهلي وردّها إلى السياسة والدين والقسمص والشعرية والرواية . أما السياسة فقد لاحظ أنها دقّعت إلى وضع شعر كثير على لسان قريش والأَنْصار في الإسلام ، وهي ملاحظة استمدّها من ابن سلام في كتابه « طبقات فحول الشعراء الجاهليين والإسلاميين » إذ ساق اتهاماً لقمصيدة أبي طالب التي روتها قريش في أشعارها والتي يمدح بها الرسول عليه السلام وقال إن قريشاً أضافت إلى شعراتها منحولات كثيرة ، كما أضافت كثيراً إلى أشعار حسان شاعر الأنصار . فأصل الملاحظة التي لاحظها طه حسين صحيح ، لاحظها ابن سلام من قبله ونصّ عليه وفيه إليه ، غير أن هذه الأشار التي وقف عندها طه حسين وابن سلام جميعاً ليست جاهلية ، إنما هي إسلامية ، وإذن فهي لا تصلّق على الشعر الجاهلي ولا على روايته ، بل تقع

بعيداً . والذين يقصد به طه حسين ما قيل من أنه نُظِمَ في الجاهلية إرهافاً ببعثة الرسول وما أُضيف إلى الجن والأُمم الدائرة وإلى اليهود والنصارى وعلى ابن زيد العبادي شاعر الحيرة التصرائى . وكثير من ذلك رفضه الرواة الأثبات . وقد نصَّ ابن سلام على ما وضع على لسان عدى بن زيد ، وقال إن أهل العلم بالشعر القديم لا يشكك عليهم ما وضع المولدين والرواة المتهمون من شعر غث ضمّته الروايات والأخبار عن الجاهلية ، وقد هاجم ابن إسحق صاحب السيرة النبوية - كما مر بنا في غير هذا الموضع - لكثرة ما حمل سيرة من هذا الشعر ، وردّ كثيراً من المنحول الذى رواه . وإذن فكل ما قاله طه حسين في هذا الصدد لم يكن غائباً عن ابن هشام وابن سلام وأضرابهما من القدماء . ومثله ما قاله عن القصص والقصاص ، وهو يشير إلى كثرة ما نُظِمَ حول غزوة بدر وغزوة أحد وغيرهما من الغزوات وأضيف إلى طائفة من الأشخاص المعروفين سواء أكانوا شعراء أو لم يشتهروا بالشعر مثل حسان وحمزة بن عبد المطلب وعلى بن أبى طالب ، كما أُضيف إلى فخر من قريش وغير قريش لم ينظموا شعراً قط . وأوضح أنه يتحلث عن شعر إسلامي لا عن شعر جاهلي . ويتحلث عن الشعرية وما دفعت إليه من تحلل الشعر على الجاهليين مصوّرة فيه مثالبهم التي كانت تصمهم بها من جهة ومثبتة ثنائهم على الأعاجم ، ولم يسق شيئاً من شعر المثالب ، أما الثناء على الأعاجم فساق فيه قصيدة لأبى الصلت بن ربيعة شاعر الطائف تحمل ثناء على الفرس ، وأشار إلى أن لعدى بن زيد شاعر الحيرة ولشعراء آخرين ثناء أيضاً عليهم وإشادة بملوكهم وسلطانهم وجيوشهم . وقد لا يكون هذا الشعر موضوعاً ، بل إنه هو نفسه الشعر الذى كان يبحث عنه وفناه حين قال في كتابه الثانى إن الشعر الجاهلي المروى لا يمثل حياة القوم السياسية وانقسامهم إلى شيعتين : شيعة تنصّر للفرس وشيعة تنصّر للروم ، وعلى ولقيط بن يعمر الإيادى والأعشى شاعر ربيعة اللذين عدّهم هنا من شعراء شرق الجزيرة . وطبعى أن ينتصروا للفرس الذين كانوا يجاورونهم ويملكون نفوذهم على الحيرة والمناذرة والقبائل الشرقية . وذكر هنا بعض مافظمه الشعريون في العصرين الإسلامى والعباسى من أشعار يفتخرون فيها على العرب ، وهى أشعار صحيحة النسبة إلى قائلها ، وتخرج عن موضوع الاتحال الخاص بالشعر الجاهلي . وتشكك فيما ضمته الجاحظ كتابه الحيوان

من شعر جاهلي كثير يدل به على دقة معرفة الجاهليين بعلم الحيوان عصبية لهم .
والجاحظ غير عربي ، وأيضاً فهو ينتمي عنهم المعرفة الدقيقة بالحيوان قاتلاً في الجزء
السادس من كتابه إن معارفهم فيه أولية ، ولأنهم إنما أكثروا من الحديث عنه في
أشعارهم لأنه كان مشهوراً في جزيرتهم أمام أعينهم وأبصارهم . وإذن فما قاله طه حسين
عن الشعبية لا يتجسّد ، ومثله ما قاله عن القصص والسياسة ، وحتى ما قاله
في الدين سبقه القدماء إلى قوله والتشكيك فيه . وبالمثل حديثه عن الرواة الضاعين
أمثال حماد وخلف الأحمر ، فهو يردد في هذا الحديث ما ساقه ابن سلام وغيره من
اتهام لهم ومن رد لروايتهم الكاذبة . وطه حسين في مناقشته لكل هذه الأسباب
التي أدت إلى كثرة الوضع للأشعار - في رأيه - على ألسنة الجاهليين يستضيء
في الأجزاء الصحيحة منها بما نص عليه الأسلاف ، وغاية ما في الأمر أنه يتسع
بطعته وتقدمه وتجربته لرواية الشعر الجاهلي ذاهباً منعب التعميم . وكان القدماء
أكثر دقة من الوجهة العلمية الخالصة حين وقفوا بالانتهام عند الجزئيات ، وطبقوه
تطبيقاً واسعاً تارة وتطبيقاً ضيقاً تارة ثانية ، بحيث استطاعوا أن يستخلصوا من
الشعر الجاهلي قصائد وأشعاراً ودواوين صحيحة ويحيث زيّفوا منه كثيراً جداً ،
وخاصة ما دار في كتب السير والقصص والأخبار ، وقد تنبوا الرواة وفحصهم
واحداً واحداً ، ونصوا على الوثيق الذي لا يرقى إليه شك وعلى التهم الذي
تحيط بروايته الرّيب والظنون .

ويخرج طه حسين إلى الكتاب الرابع ، وهو يتحوك به إلى دراسة تطبيقية لبيان
الوضع في شعر نفر من شعراء اليمن وربيعة ويبدأ بدراسة شعر امرئ القيس
مبيناً أنه موضوع كله لسبب طبيعي ، وهو أنه يمتلئ وشعره مضري . ويرى بنا
أنه كان حقاً بمعنى الأصل ، غير أنه كان مضري اللغة واللسان والموطن ، إذ هاجرت
قبيلته منذ القرن الرابع الهجري إلى الشمال وأقامت في منازل بني أسد بالقرب من
تيّاه شمالي المدينة ، ولو أنه رجع إلى القدماء لرآهم - كما مرّ بنا في غير هذا الموضع -
ينصّبون على شعر منحوك كثير أضيف إليه ، ويروى عن الأصمعي أنه كان
يقول : « كل شيء في أيدينا من شعر امرئ القيس فهو عن حماد الراوية إلا
نُتقاً سمعتها من الأعراب وأبي عمرو بن العلاء » . ويدرس شعر علقمة الفحل

ويشك في كثير منه ، ولو رجع إلى ابن سلام لرآه يكفيه الشك فيه إذ كان لا يثبت له سوى ثلاث قصائد . وبالمثل شك بقوة في شعر عبيد بن الأبرص ، ولو رجع فيه أيضاً إلى ابن سلام لوجده لا يثبت له سوى قصيدته : « أقفر من أهله ملحوب » مع قوله فيه : إن شعره مضطرب ذاهب . وعلى هذا النحو لو أن طه حسين استقصى في هذه الدراسة التطبيقية لشعراء اليمن وربيعه نتائج فحص القدماء لهم ولرواية أشعارهم لأغناه ذلك عن كثير من وجوه الاتهام وسهامه التي صوّبها إلى الشعراء المذكورين وأضرابهم . وفي ذلك ما يدل بوضوح على أن توثيق القدماء للشعر الجاهلي وروايته لا يزال أدق من صنيع المحدثين ، فقد أخضعوهما لفحص علمي سلبد ، استطاعوا من خلاله أن يجرّسوا طائفة من قصائده وروايته تجريباً لا مطمئن فيه ولا منفذ لكي يردّه باحث محدث ، إلا أن يذهب إلى تعميمات ، أو يصدر عن أحكام ذاتية لا تؤيدها أدلة وبراهين صحيحة سليمة .

ويمضي طه حسين إلى الكتاب الخامس الذي قصده على شعراء مضر ، ويسلم بأنه كان هناك شعر مضري جاهلي ، غير أنه يعود فيذكر أن كثرة ضاعته وأنه لم يبق منه إلا قليل مضطرب مختلط ، ويقول إنه دخله انتحال كثير حتى لم يعد من الممكن تخليصه وتصفيته ، ويرفض أن يعتمد الباحث في ذلك على دراسة أسانيد ورواته . ويحاول أن يضع مقياساً جديداً للتثبت من صحته ، وما يلبث أن يهتدى إلى مقياس مركب من خصائص فنية يشترك فيه طائفة من الشعراء مؤلفين للمدرسة واضحة المعالم ، وهي تضم في رأيه أوس بن حجر وتلميذه زهير بن أبي سلمى وتلميذه كعباً ابنه والحطيئة ، فإن لهذه المدرسة من الخصائص الفنية المشتركة ما يدل على صحة شعرها وخلوها من الوضع والانتحال . وهي مدرسة لفته إليها ما وجدته في الأغاني وغير الأغاني من قول القدماء إن زهيراً كان يروى عن أوس شعره وإنه لقن أشعاره راوية من بيته هو كعب ابنه وراوية من غير بيته هو الحطيئة . ولكن القدماء حين عيّنوا هذه المدرسة لم يسلموا لها بصحة أشعارها كما صنع طه حسين ، فقد أخضعوها للامتحان . أما أوس بن حجر فتصوّراً على أن شعره اختلط بشعر ابنه شريح ، كما اختلط بشعر عبيد

ابن الأبرص . وأما زهير فقد مرّ بنا أن حيوانه رُوى روايتين مختلفتين : رواية بصرية في ثمان عشرة قصيدة ومقطوعة ، ورواية كوفية في أكثر من أربعين قصيدة ومقطوعة ، وبذلك أضافت الرواية الكوفية زيادات كثيرة ، شك القديماء في غير قليل منها ، ونفس الرواية البصرية شك الأصمعي في ثلاث من قصائدها . وكأن القديماء كانوا أكثر تشدداً من طه حسين في قبولهم ورفضهم لأشعار أستاذي تلك المدرسة : زهير وأوس ، وبالمثل أنكروا بعض الأشعار المضافة إلى كتب والحطية المختصرين . ولعل في ذلك ما يدل على أن مقاييسهم كانت شديدة الدقة بالقياس إلى مقاييس المحدثين ، وهي مقاييس لا تفضي إلى تعميمات ولا إلى افتراضات وكان حريّاً بطه حسين ومرجليوث أن يستقصيا تقدم رواية الشعر الجاهل وتجريحهم لما جرّحوه ووطنوا فيه من قصائده ، إذن لأنقاد دراسة الأشعار الجاهلية فوائد علمية قيمة .

وقد يكون من الطريف أن نذكر هنا أن «فلهوزن» المستشرق الألماني المعروف لروايات الطبرى وطريقته العلمية في استخلاص الصحيح منها ونفي الزائف ، وهي روايات لا تتصل بالشعر وإنما تتصل بالأخبار والتاريخ في العصر الإسلامي على نحو ما يلقانا في كتابه « تاريخ الدولة العربية من ظهور الإسلام إلى نهاية الدولة الأموية » وقد نقله الدكتور محمد عبد الهادي أبو ريده إلى العربية . ونراه يفحص روايات الطبرى فحصاً علمياً دقيقاً ، وعادة يسوق الطبرى في الحادثة روايتين أو روايات عدة للمقارنة واستخلاص الحقيقة التاريخية ، وعرف «فلهوزن» ذلك فانتزع به أكبر انتفاع في تحليل الحوادث وتبيين تفاصيلها . ويسوق مثالا واحداً هو فرار عبيد الله بن زياد حاكم البصرة والوراق إلى الشام بعد موت يزيد ابن معاوية خوفاً على نفسه ، لما كان من قتل الحسين حفيد الرسول عليه السلام . ويرى «فلهوزن» أولاً ما ساقه أبو عبيدة من الخبر في ذلك ، وأنه حين وصلت عبيد الله الأنباء بوفاة يزيد وأن الناس في الشام مختلفون فيمن يتولى أمرهم بعده راودته فكرة الاستيلاء على الحكم فجمع أهل البصرة وخطب فيهم معرضاً بثلث يزيد ومشيراً إلى أنه يرضى من يرضونه لدينهم وجماعتهم حتى يجتمع أهل الشام على خليفة جديد ، فإن رضوا عنه دخلوا فيما دخل فيه الناس وإلا استقلوا

بأمرهم . فقالوا له إنك أقوى الناس على ذلك وبايعوه ، حتى إذا خرجوا جعلوا
 بمسحون أكفهم بالباب والحيطان ، ولم يلبثوا أن نبذوا طاعته وثاروا عليه . وكان
 أول نازل سلمة بن ذؤيب التميمي الذي دعا لبيعة ابن الزبير العائد بمكة ، وتبعه
 كثير من قبيلته تميم . واتسع الفتق على الراتق ، فخاف عبيد الله على نفسه والتجأ
 إلى الأزد وسيدهم مسعود بن عمرو العتكي لحمايته من ثورة تميم . وبذلك
 أصبح أهل البصرة بدون أمير ، واختلفوا فيمن يؤمرون عليهم ، وتم اختيار
 هاشمي قرشي هو عبد الله بن الحارث بن نوفل بن الحارث بن عبد المطلب الملقب
 ببيسة ، ودخل بيسة قصر الإمارة سنة ٦٤ للهجرة . وحدث أن قام نزاع بين بعض
 أنصاره وبعض بني بكر وسيدهم القديم مالك بن مسعم وقتل تميمي بكرياً ،
 فثار بكر كلها وهبت لمحاربة تميم ، وطلب سيدهم الجديد أشيم بن شقيق إلى
 الأزد أن يحدوا الحلف الذي كان قد انعقد بينهم وبين قبيلته ويسروا معهم .
 واشترط الأزد أن يكون الرئيس على الجميع سيدهم مسعود بن عمرو ، فقال
 لعبيد الله بن زياد سراً معنا حتى نعيدك إلى دار الإمارة ، ولكن عبيد الله خاف
 على نفسه ، وأرسل غلماناً له مع مسعود ليأتوه بما تنتهي إليه الأمور . وانتهى مسعود
 إلى المسجد فدخله وصعد المنبر ، وأبى بيسة أن يتعرض له . ولكن تميمًا ثارت ،
 وثار معها مواليتها من الأساورة وفي مقدمتهم « ماه أفريلون » . ويذكر « فلهوزن »
 هنا رواية لإسحق بن سويد وما حكاه من بلاء « ماه أفريلون » وقومه من الأساورة في
 القتال إلى جانب تميم ، ودخول تميم المسجد ومسعود على المنبر وإنزاله وقتله .
 ويروي « فلهوزن » عن أبي عبيدة أن عبيد الله بن زياد فرّ بعد مقتل مسعود حاميه
 إلى الشام . وتطور الأمور ووشك الطرفان أن يدخلوا في حرب مبيرة ، غير أن
 حصافة الأخنف سيد تميم تنقذ الناس من الكارثة ، إذ يخطب فيهم مخوفاً من سوء
 العواقب وعارضاً أن تدفع تميم ديات القتلى من قبيلتي الأزد وبكر ، وتستجيب القبيلتان
 بعد لأي ، حقناً للدماء .

ويتوقف « فلهوزن » ليصحح رواية أبي عبيدة في بعض المواضع مستعيناً بروايات
 مختلفة لرواة آخرين ، فلم يكن هروب عبيد الله بن زياد إلى الشام بعد مقتل سيد
 الأزد ، إذ تدل أبيات للهيم بن الأسود رواها الطبري في الجزء الثاني من طبعة أوربا

ص ٤٦٣ على أن مسعوداً هو الذي مكن عبيد الله بنفسه من الخروج إلى الشام ، وهو ما يرويه أيضاً وهب بن جرير في ص ٤٥٦ من نفس الجزء ، وكذلك يرويه عوانة في ص ٤٦١ قائلا إن عبيد الله ذهب إلى الشام في منتصف جمادى الثاني ، على حين قُتل مسعود في شوال أى بعد نحو ثلاثة أشهر . وإذن فلم يكن عبيد الله حاضراً في تلك الحوادث ولا اختيار للبصرة أميراً وهو لا يزال فيها ، إنما حدث ذلك - كما يروى عوانة - في ص ٤٦٣ بعد قتل مسعود وحسب النزاع بين بكر والأزد من جهة وتعيم من جهة ثانية ، إذ حاول الناس أن يجتمعوا على أمير ، فاجتمعوا على عبد الملك بن عبد الله بن عامر القرشي ، ثم أقروا ببسّ ، إلى أن دخلت البصرة في بيعة ابن الزبير بعد ثلاثة أشهر ، وعيّن عليهم وليّاً من قبله . ويقول « فلهوزن » إن عوانة روى في ص ٤٦١ أن عبيد الله بن زياد حين هرب استخلف مسعوداً على البصرة ، مما يوضح لماذا ذهب مسعود إلى القصر وإلى المسجد ، فهو خليفة عبيد الله ابن زياد . وبذلك يصحح « فلهوزن » رواية أبي عبيدة مستعيناً برواية عوانة التي تتفق ومنطق الحوادث والتي تؤيدها رواية وهب بن جرير وأبيات الميثم بن الأسود . على أنه يعود فيخطئ رواية عوانة في ص ٤٦١ التي تقول إن رجلاً من الخوارج الذين انضموا إلى تميم هو الذي قتل مسعوداً ، لأن الخوارج كانوا في حرب مع أهل البصرة ، وقد اضطروا ببسّ للتنازل عن الإمارة لأنه لم يسارع إلى حربهم وزالهم ، ولذلك يرجح « فلهوزن » الرواية بل الروايات القائلة بأن الأساورة بقيادة ماه « أفريدون » هم الذين قتلوا مسعوداً . ويقول إن رواية المدائني في ص ٤٦٥ حاسمة في ذلك ، إذ قال إن الأزد هم الذين زعموا أن الأزارقة الخوارج قتلوا مسعوداً ، حتى يحموا عن أنفسهم عارقتل مولى تميم من الأساورة لأمرهم ويدّروا ما اتهموا به من القعود عن الأجل بشاره من تميم وقبل ديتهم . ويلاحظ فلهوزن أن قول عوانة في ص ٤٦١ بأن الخوارج الذين قتلوا مسعوداً كانوا يسكنون عند نهر الأساورة يتمّ عن عدم اطمئنانه إلى ما ذكره من قتلهم إياه .

وواضح كيف نقد فلهوزن روايات هذا الحادث مقارناً بينها مستخلصاً منها الرواية الصحيحة ، ومنحياً عنها الروايات الزائفة . ويكثر في كتابه هذا النمط الرائع من المقارنة بين روايات الأخيار والأحداث واستخلاص الصحيح منها .

ولعل في ذلك ما يصور أهمية المنهج الذي اتبعه الطبرى في جمعه بين الروايات المختلفة في كل حادث وكل خبر ، فهو لم يجمع بينها عبثاً أو إطالة في كتابه ، وإنما جمعها ، لأنه عرف ببصيرته النافذة أنها مصادر متعددة ، من واجب أمثاله من المؤرخين أن يضعوها تحت أعين الناس ، ليتبينوا الصادق منها والكاذب والوثيق وغير الوثيق ، وليصححوا بعض الجوانب في الحادث أو الخبر ، وليقيموا أركانها جميعاً على أسس سليمة .

وهذا نفسه هو الذي دفع صاحب الأغاني إلى أن يذكر الروايات المتعددة للخبر الواحد من أخبار الشعراء التي يسوقها في شكل سيول متلاحقة ، إذ يريد من قارئه أن يقارن بين الروايات لينفذ إلى معرفة الرواية الصحيحة منها عن بيئته ، وتصور ذلك عنده من بعض الوجوه دراسة ما ساقه عن مقتل حُجْر أبي امرئ القيس ، فقد ذكر في ذلك أربع روايات متقابلة ، أما الأولى فرواها عن هشام بن الكلبي ، إذ زعم أن بني أسد كانوا يؤدون لحجْر أميرهم الكندي إناوة كل عام ، وحدث أن أرسل إليهم جُباته ذات مرة يحملونها إليه ، فلقوهم لقاء منكراً وردوهم ردّاً عنيقاً . فسار إليهم في جيش كثيف من قبائل ربيعة وقيس وكنانة ، لتأديبهم ، فألقوا له عن يَد صاغرين مستسلمين ، حتى إذا أصبح سادتهم مِلْكَ يده أخذ يقتلهم بالعصا - فَسَسُوا عبيد العصا - واستباح أموال القبيلة ونفاها من ديارها في جنوبي وادي الرُّمَّة بالقرب من تباه إلى تهامة ، وألقى القبض على سيدهم عمرو ابن مسعود وشاعرهم عبيد بن الأبرص ، وما لبث عبيد أن أنشده قصيدة يستعطفه بها ، وفيها يقول :

أنت المليكُ عليهمُ وهمُ العبيدُ إلى القيامةِ

وتأثر حُجْر ، وعفا عن القوم ، ولكن نفوس بني أسد انطلوت على الانتقام ، حتى إذا أصابوا منه غيرةً قتلوه في قُبَيْته ، ونهبوا ما كان معه من أموال . أما الرواية الثانية فرواها أبو الفرج عن أبي عمرو الشيباني ، وهي تزعم أن حُجْرأ ملكة الفزح والخوف من بني أسد ، فاستجار ببعض التميميين لأهله ، ومضى هو فلجاً إلى قوم من بني سعد بن ثعلبة ، غير أن عكباء بن الحارث الأسدي كان يتعقبه ، وما زال يرصده إلى أن غافله وقتله . والرواية الثالثة رواها أبو الفرج عن

ابن السكيت ، وهي تذكر أن حُجراً أقبل ذات يوم على بنى أسد ، وكانت قد سمعت ولايته فيهم ، فأجمعوا على إعلان الحرب عليه ، حتى إذا أقرب منهم تقدّم إليه بعض شجعانهم فقتلوا من كانوا في مقدمة ركبهم وسبّوا جواريه ، وقتلهم حُجراً وسرعان ما أسروه ، ولم يلبث أحدٌ قتيانهم أن قتله . أما الرواية الرابعة فرواها أبو الفرج عن المهيم بن عدى ، وهي تذكر أن حُجراً استودع بعض التميميين أهله وتحول عن بنى أسد فأقام في عشيرته كئيلة مدة ، وجمع لبنى أسد منها جموعاً كبيرة ، وأقبل مدلاً بمن معه وسمعت بذلك بنو أسد ، فصمّموا على الحرب ، فلما عيش كريم ، وإما موت كريم ، ولقوا حُجراً وقد أمرؤا عليهم عسكباء بن الحارث ، واقتتل الطرفان قتالاً عنيفاً ، وأهوى عسكباء على حُجْرٍ بسيفه قطعته طعنة قاتلة ، وانتهزمت كئيدة وانهمز معها امرؤ القيس بن حجر ، إذ فرّ على فرس له شفاء لا يلرى ، تاركاً وراءه أهل بيته بين قتيل وأسير ، وأخذ بنو أسد بجوارى حُجْرٍ ونساءه وصافوا كثيراً من الأموال والغنائم . وبالمقارنة بين هذه الروايات الأربع تتضح الرواية الصحيحة ، أما الرواية الأولى فهي رواية ابن الكلبي وهو ضايع كبير ، مما يؤكد أنها غير صحيحة ، ونفس القصيدة التي ساقها فيها ضمنها بيتاً ذكر فيه يوم القيامة الذي يردّد في القرآن الكريم ، مما يشهد بأن القصيدة والخبر الذي جاءت فيه موضوعان جميعاً ، إذ من أين لعبيد الجاهلي الوثني الذي عاش قبل الإسلام بنحو ثمانين عاماً معرفة يوم القيامة يوم العرض على الله والحساب والثواب والعقاب . والرواية الثانية بدورها بعيدة لارتحال أسدى وراء حُجْرٍ وقد تحول يستجير بالقبائل وما زال يتعقبه حتى قتله في بنى سعد بن ثعلبة غيلة . والرواية واضحة التكلف والتلفيق . ومثلها الرواية الثالثة في التلفيق والتكلف ومخالفة منطق الحوادث جملة . والرواية الرابعة هي أوضح الروايات تمثيلاً مع هذا المنطق ، فبنو أسد قد ثاروا على حُجْرٍ ، فقاتلهم هو وعشيرته الكلبيّة ، غير أنه هُزم هزيمة نكراء ، ونحرّ صريعاً يتصرّج في دمه ، ولم تَقمْ بعد ذلك لإمارة كئيدة في شمالي الجزيرة قائمة . ويؤكد هذه الرواية ما ذكر فيها من أن امرؤ القيس كان مع أبيه في تلك المعركة يقاتل بنى أسد ، حتى إذا علت كفتهم لم يعد من الفرار بدلاً وليّ على وجهه . وإنما كان ذكر ذلك في الرواية تأكيداً لها وثيقاً ، لأننا نجد عبيد بن الأبرص شاعر بنى أسد حينئذ يردّد في أشعاره أن امرؤ القيس كان

حاضراً المعركة وولىّ هارباً على فرسه حين أحرق به الموت من كل جانب ، ويتهدده ويتوعدده بسوء المصير إن هو فكر في أخذ ثأره وحرب قومه . وبذلك تسقط الروايات الثلاث الأخرى ، وليس ذلك فحسب ، بل أيضاً تسقط كل الأخبار والروايات التي رواها أبو الفرج في الأغاني عن ابن الكلبي مما يتصل بطرد حجر لابنه أنفة من شعروالماجن وما يقال من أن امرأ القيس جاءه الخبير بمقتل أبيه وهو بدمون في اليمن ، وكل ما يطوى في ذلك من أشعار وأمثال . وبالمثل يسقط الخبر الطويل الذي رواه ابن قتيبة عن طرد أبيه له بسبب غزله بابنة عمه فاطمة يوم الغدير بدارة جُلجل ، وما قيل من أنه سلمه إلى مولى له ليقتله ويأتيه بعينه ، فأتاه بعين جُوذُر ، وندم حُجْر فمرّقه الحقيقة على حين مضى امرؤ القيس يتنقل مع أخلاط من الشذاذ بين أحياء العرب يصيدون الوحش ويلهون ، حتى إذا كان في دمون جاءه نعي أبيه . فكل ذلك تنفيه رواية الهيثم بن عدى . وأشعار عبيد التي تؤكد أنه كان حاضراً معركة أبيه مع بني أسد . ولعل في ذلك كله ما يوضح دقة القدماء في رواياتهم المتعددة للخبر الأدبي وغير الأدبي ، حتى يستخلص القارئ لنفسه الرواية الصحيحة أو قل المصدر الصحيح مزيجاً غيره من المصادر غير الوثيقة .

وربنا في نقد القدماء للمصادر كيف أنهم كانوا متنبهين في قوة لدى الأهواء وذوى المصيبات المذهبية وهو تنبه ينبغي بدورنا أن نستضيء به في نقدنا للمصادر القديمة ومدى إفادتنا منها واتضاعنا بها ، وهل من شك في أنه ينبغي أن نحتاط إزاء الذهبي في تاريخه الكبير وما به من تراجم الحنفية والشافعية والمالكية وأيضاً ما به من تراجم للأشعرية ، وبالمثل ينبغي أن نحتاط إزاء كتب الشيعة التالية حين يترجمون أو يتحدثون عن بعض أهل السنة ، بل نفس من يسلكونهم في التشيع ينبغي أن نحتاط إزاءهم ، فقد يسلكون مثلاً أبا نواس لبيت أو بيتين قاهما عرضاً في مديح الرسول عليه السلام أو في بعض آله . ومن هذه الناحية نجدهم يمدحون في التشيع كثيرين من الشعراء الذين لم يصرّحوا بتشيع ، ولا نقلت عنهم المصادر الأدبية الصحيحة شعراً شيعياً .

ولعل في هذا ما يلفتنا إلى الاحتياط إزاء المصادر الشيعية التاريخية ، مثل تاريخ البعقوبي والدينوري في الأخبار الطوال وكتابات المسعودي في مروج الذهب وغيره ؛ إذ لا بد أن يراجع الباحث ما يروونه في الأحداث الشيعية على مصادر أخرى غير شيعية .

الملاحظات والاقتباسات

من المفروض أن يتخذ الباحث بطاقات يدون عليها يلجأ ما يراه نافعا في المصادر التي يقرأها مما يفيد بحثه . أما تدوينها كاملة فإنما يكون في البحث نفسه ، ومن المهم ألا يشغل بطاقات بحث إلا بما يتصل به مباشرة ، وإلا تكاثرت البطاقات ولم يعد من الممكن تخليص المهم منها من سواه إلا بصعوبة وشقة . وهناك من ينهضون ببحوث دون استخدام بطاقات ، وإنما يستخدمون كراسات ، وفائدتها أقل بكثير من فائدة البطاقات المنفصلة التي يمكن تنسيقها على أساس معجمي أو أي أساس آخر . ومن الواجب ألا يتهاون الباحث في تسجيل الملاحظة التي تصادفه في بعض المصادر ، متكلا على ذاكرته ، لأن ذاكرته قد تخونه ، وقد يذكر الملاحظة وينسى المصدر الذي قرأها فيه . وينبغي أن يذكر مع الملاحظات المصادر التي تحتويها وصفحاتها سواء كانت كتباً أم مقالات في بعض الجلات ، وإذا كان لمؤلف الكتاب كتب مختلفة حسن أن يذكر اسم الكتاب الذي أخذت منه الملاحظة ، أما إذا لم يكن للمؤلف سوى كتاب واحد فلا مانع من أن يذكر اسمه مكتفياً به .

وعادة تنظم البطاقات في مجموعات ، ويحسن أن تكون لها ألسنة صغيرة وعليها عناوانات المصادر لسرعة الفائدة منها . وليس هناك ترتيب واحد يتحتم الأخذ به في تنظيمها ، فقد ترتب ترتيباً موضوعياً ، وقد ترتب وشاحاً في العصور الأدبية ترتيباً زمنياً . والأولى أن يوضع منهج واضح للبحث يوزع فيه على أبواب وفصول أو فصول فقط ، وترتب البطاقات حسب الفصول فلكل فصل بطاقاته ولكل مجموعة فصول في باب بطاقتها الخاصة التي تشير دائماً إلى المصادر المستفاد منها . ومن الممكن أن تجعل العناوانات للبطاقات نفس الأشخاص التي تحتويها الفصول ، أو نفس الموضوعات وتوضع معها المصادر واضحة .

ويبدو أن أسلافنا كانوا يعرفون من قديم نظام البطاقات معرفة جيدة ، وهل يستطيع الإنسان أن يتصور كتاباً مثل الحيوان للباحظ صنف دون استخدام

البطاقات في جمع مادته ؟ وكثير من الكتب بعلمه وخاصة المطولة الواسعة يتضح فيها أثر استخدام البطاقات دون جدال . وقد دأبوا — فيما دأبوا — على تدوين الملاحظات التي جمعوها من بطون الكتب في مصنفاتهم ولم يكونوا يعرفون الطريقة التي تتبعها اليوم من ذكر الجزء والصفحة ، فالتزموا أن ينقلوا الاقتباسات عن المصادر السابقة كاملة ، كما التزموا أن تكون بنفس صيغتها ونفس ألفاظها وحروفها ومن خير ما يصور ذلك كتاب المغرب لابن سعيد الذي يرد فيه ذكر المصادر ، والأخذ عنها أخذاً مطرداً . وكانوا إذا عمدوا إلى تلخيص الاقتباس أشاروا إلى ذلك بمثل : « يقول المؤلف ما معناه » . وكانوا يبدعون الاقتباس بمثل : قال ونحوها . على أن ابن سعيد يذكر الكتاب ووراءه الاقتباس مباشرة دون فصل بمثل قال ، وبالمثل نراه لا يضع أى علامة للدلالة على انتهاء الاقتباس . وقد يكون ذلك راجعاً عنه إلى أنه يسرق أحياناً كل ما في الترجمة من كتاب معين فلا يجد ضرورة وقد ذكره أن يشير إلى أنه انتهى من النقل منه . ولكن الغالب أنهم كانوا يصرحون بانتهاء الاقتباس بمثل : انتهى . أو انتهى ما ذكره . أو ولحمد لله أو والله الموفق . أو والله أعلم . أو إلى ههنا ، ونحو ذلك . والأكثر يستخدمون كلمة : « انتهى » وحدها ، وقد يرمزون إليها بالحرفين : ا . هـ .

أما اليوم فالمصنفون ينصّون على بدء الاقتباس بمثل قال ونحوها ، ثم يتلونونها بعلامات التنصيص : « حتى إذا فرغوا من الاقتباس أنهوه بها هكذا : » . وينبغي ألا يفترط الباحث في كثرة الاقتباس من المصادر ، لأن ذلك يوحي بأنه يعطل تفكيره ، وأنه يستخدم تفكير سواه ، دون أن يتحمل بنفسه عبء البحث والدراسة . وأيضاً ينبغي إذا جلب اقتباساً إلى بحثه ألا يمتدّ به إلى أكثر من صفحة مهما تكن قيمته . إن واجبه أن يعيّن المطلوب منه الذي يحتاج إليه بحثه ويترك ما عداه بما قبله وما بعده ، حتى لا يجور على بحثه ويدعه في أيدي غيره من الباحثين السابقين ، وكأنه وخاصة حين يكثر من الاقتباسات الطويلة كُرّةً بأيديهم يتقاذفونها . وحقاً يحتاج ذلك ضرباً من الخبرة ليميز الباحث في الاقتباس المنقول بين المهم والأهم وما لا أهمية له . وينبغي أيضاً على الباحث الناشئ ألا يكرر نصّاً مقتبساً في بحثه ، بل إذا ذكره في موضع امتنع من ذكره ثانية ، إلا

أن يشير إليه فحسب إشارة مقتضية . وبلغنا كثيراً عند الباحثين المبتدئين إذا بحسبنا شاعراً أن يكرروا الاستشهاد ببعض أشعاره في مواطن مختلفة ، وهو يدل — فيما يدل — على أنهم غير متيقظين في بحثهم ، وكأنهم لا يعرفون ما تقدم منه ولا ما يذكرونه سابقاً وما يذكرونه لاحقاً . ومن أسوأ الأشياء أو من أشدها سوءاً أن يسوق الباحث اقتباساً لا يرتبط بكلامه ارتباطاً حقيقياً ، وكأنه يريد أن يدل على قراءته لمصدر من المصادر ، وأولى به ألا يقوم مثل هذا الاقتباس الذى يضعف التسلسل المنطقي في كلامه .

وإذا كنا نطلب في الاقتباس دقة النقل كما طلبه الأسلاف فإننا نعمم ذلك في النقل من المصادر القديمة وفي الترجمة عن المصادر الأجنبية ، وإذا ترددنا في ترجمة مصطلح وضعناه بجانب اللفظة التى تؤديه في حروفه اللاتينية . ويكثر في مصادرنا القديمة غير المحققة التلطُّ والخطأ بسبب التصحيف أو التحريف ، وبمسن أن نتبع الكلمة المخلوطة أو المصحفة التى لم نستطع قراءتها قراءة صحيحة بكلمة (هكلا) بين قوسين على هذا النمط . وإذا حذف الباحث كلمات في وسط الاقتباس أو في أثناء الترجمة كان من الواجب أن يدل على ذلك بوضع نقط هكلا . . حتى يعرف القارئ أنه حذف من الأصل بعض كلمات ، طلباً للإيجاز .

٧

الهوامش والخواشى

لم يكن أسلافنا يعرفون نظام الهوامش ، إنما كانوا يعرفون نظام الخواشى ، إذ كان يوجد بياض أو فراغ على جوانب الصفحة يمكن من كتابة بعض تعليقات . وعادة لم يكن يكتبها المؤلفون أنفسهم ، إنما كان يكتبها بعض العلماء الذين يقرءون الكتاب ، وكثيراً ما نراهم يذكرون قبلها كلمة تدل عليها مثل « ههنا لطيفة » أو « فائدة » أو « تنبيه » . وكان يحدث كثيراً أن يدخل بعض النساخ هذه الخواشى في متن الكتاب ، وخاصة إذا لم ينبه المعلق عليها بكلمة « فائدة » ونحوها ، وقد يصبح تخليص ذلك من المتن صعباً . وكانت الحاشية عادة تمتد سطوراً غير قليلة ، فهى

ليست مثل الموامش الحديثة تحمل إشارة إلى مصدر من المصادر، وإنما هي تعليق كثيرًا ما يطول .

وقد ساعدت المطبعة المؤلفين على استخدام الحواشي والموامش جميعًا . أما الحواشي فهي لا تزال يراد بها إلى التعليق وبسط فكرة في المتن ، وقد يُذكر معها اسم مصدر أو أكثر وقد يُنقل من مصدر اقتباس طويل . وبعض المؤلفين يعتمدون كثيرًا إلى صنع هذه الحواشي ، وكأنهم يرون أنهم إن ذكروها في المتن أحدثت فيه خلطة ، وخاصة حين تتحدث عن بعض الأشخاص أو عن بعض الموضوعات التي عرض لها المؤلف في بحثه . ولعل هذا ما يجعلنا ننبه إلى الحذر في استخدامها ، فينبغي ألاَّ يعتمد إليها الباحث دائمًا ، إنما يعتمد إليها عند الضرورة الصحيحة وحين لا يستطيع أن يُدخل ما تحتويه في تضاعيف كلامه . وعلى كل حال ينبغي ألا تأخذ صورة معلومات أساسية تضاف من حين إلى حين ، وكان الباحث قاته أن يسوقها في ثنايا كلامه . إن الغرض منها إنما هو التوضيح لا إضافة معلومات جديدة فانت الباحث ويريد أن يسجلها ، أو كأنما عزَّ عليه أو صعب أن يدمجها في متن الكلام . ومعنى ذلك أن تكون ذات صلة وثيقة بأفكار المتن ، وإلا بدا كأنها استطرادات لا يحتاجها البحث ، وبدلاً من أن تؤكد تضعفه وتُخلخله خلطة شديدة .

وقد أصبحت الموامش جزءاً لا يتجزأ من البحوث الحديثة ، ويراد بها بيان المصادر التي استخدمها الباحث في بحثه وكأنها مستلذاته في الدراسة ، فهو يقدمها للقارئ ، وكأنما يقدم أدلته وبراهينه على ما يسوق من أفكار ، واضحاً تحت بصره جميع مصادره ، ليراجعه فيها إن شاء ، وليبين له كيف كوَّن بحثه ، وكأنما يريد أن يشركه معه في الدراسة ، إذ يعرض عليه كل ما قرأه وكل ما اتخذته دليلاً أو حجة على كلامه وكل ما استمد منه أفكاره وآرائه ، حتى يرى القارئ رأى العين كيف جمع مادة بحثه ، وكيف نسق أدلتها ، وكيف اشتق أفكاره . وعادةً حين يذكر المصدر يذكر صفحته بكل دقة . وهناك خطأ يقع فيه بعض الباحثين الناشئين ، وهو أن يجد في بحث سابق له إشارة إلى مصدر ، فيأخذ هذا المصدر عنه ورقم صفحته دون اطلاع عليه أو مراجعة له ، وقد يكون الباحث السابق أخطأ

فى ذكر المصدر عن غير قصد ، أو أخطأ فى ذكر الصفحة ورقمها . أو قد يكون حدث فى أثناء الطبع تحريف فى الرقم ، فيقله بتحريفه أو يخطئه فيكون ذلك طامة كبرى .

وأدهى من ذلك أن يعمد الباحث الناشئ إلى كتاب مزود بكثير من النصوص والمصادر ، فينقل كثيراً منها وقد ينقل معها استنباطات الباحث الذى سبقه ، ولذلك يتضح ضعف بحثه وأنه ليس إلا تردداً لبحث أو بحوث سابقة لا يفيد الدراسات الحديثة الفائدة المرجوة . ومن أجل ذلك ينبغى أن يأخذ الباحث المبتدئ نفسه بغير قليل من العناء ، فلا يدع نفسه عالةً على غيره من الباحثين السابقين ، بل يحاول أن تكون له تجربته المستقلة مع المصادر وأن تكون له آراؤه الجديدة التى يضيفها إلى الآراء السابقة . وإذا أحسن أن موضوعها قد استوفى أدوات البحث عند الدارسين السابقين وأنه لن يستطيع أن يضيف إليهم شيئاً ذا غناء كان من الواجب عليه أن يبتعد عنه وألا يحاول بأى صورة من الصور العمل فيه أو البحث والدراسة .

وبعض الباحثين المبتدئين يستكثرون من الهوامش ، ولذلك ضرران واضحان ، أولهما أن ذلك يعنى أن الباحث يحاول أن يدلّ على سعة اطلاعه ، فهو يحشد عشرات المصادر ، وكثيراً ما يؤديه ذلك إلى أن يجمع فيها بين الفث والسمين وما لا قيمة له وما هو قيم ، فتختلط المصادر ، ولا يُعرّف أيها أهم للبحث وأيها لا يتصل به إلا بسبب ضعيف . وأما الضرر الثانى فهو أنه لا يستطيع أن يتيقن هو نفسه المصدر الأساسى من المصدر غير الأساسى ، إنما هى حشود أو سيل من مصادر تساق ، سيل تحمل الجواهر والحصباء ، ولا ندرى متى تميز الباحث بين التوعين ، ومعنى ذلك أن سمى الباحث الناشئ نحو الإكثار من المصادر قد يجره إلى أوزم العواقب .

ودائماً ليس الغرض من البحوث أن يدلّ الباحث على كثرة ما قرأ من المصادر المتصلة مباشرة بالبحث وغير المتصلة ، وإنما الغرض أن يستنتج من مجموع ما يقرأ قضايا أو أفكاراً جديدة ، وجبنا لو اتسع به ذلك فاستنبط نظرية لم يسبق إليها ، وذلك هو الغرض الحقيقى من البحث ، أما حين يتحول البحث إلى حشد مصادر ،

منها ما يفيد ومنها ما لا يفيد فإن شخصية الباحث تتعامل ، حتى لتغنى أحياناً عن عين القارئ ، وبذلك يخرج البحث عن غايته ومهمته .

إنه لا بد للباحث حقاً من المصادر ومن الاتساع في القراءة ، لكن لا يستكثر من الهوامش ، وإنما لِيَتَخَب منها مادة بحثه ، ويشير إليها حين تكون الإشارة ضرورية للبرهنة على ما يقول . ودائماً ما يقوله ينبغي أن يكون نتيجة إحاطة بالمصادر واستقصاء شديد ، وأهم من ذلك أن يكون نتيجة تمثّل لما ، فهو يخالطها ويخالط أصحابها صباحاً ومساءً ، ولكن لا يسجلها في شكل سيول متلاحقة ، بل لِيَتَمَثَّل منها أفكاراً جديدة ، لم يستطع سابقوه في البحث أن يسجلوها أو يدونها . إنه يقرأ ويعكف على القراءة لِيَسْتَخْلَص حقائق لم يُسَبِّقْ إليها ، لا ليقول للقارئ إني قرأت وأكثر من القراءة واطلعت على كثير من المصادر ، كما تصور ذلك هوامش بحثي ، وإنما ليقول إني قرأت وأفدت من قرائق واستطعت أن أصل إلى هذه الفكرة أو تلك ، كما دلّنتي على ذلك المصادر . وهو يسوقها لا للتكثّر بها ، وإنما لتكون شاهدة وبرهانا يبيّن على فكرته أو أفكاره .

وما يدخل في التكرّر من ذكر الهوامش والمصادر ما يحاول بعض الباحثين المبتدئين إثباته من أنهم قرأوا كثيراً من المصادر الأجنبية أو المكتوبة بلغات أجنبية ، فإذا هم يحشدونها دون حاجة حقيقية ، أو مع ذكر بعض أفكار بسيطة في النقد الأدبي أو غير النقد الأدبي . وذكّرُ المصادر الأجنبية كذكر المصادر العربية ليس شيئاً يقصد لذاته ، إنما تساق للحاجة وليان مصدر فكرة مهمة ذكرها الباحث ، ويريد أن يدل القارئ عليه ، حتى يفيد منه إن رأى الرجوع إليه . وكما أن المصادر العربية لا تساق لغرض التكرّر ، كذلك المصادر الأجنبية لا تساق للتكرّر وإنما تأتي نخلمة البحث وتأكيد بعض أفكاره وكأنها تحمل في أيديها الأدلة الناصعة القوية .

ودائماً الدقة ، الدقة في اختيار المصادر ، والدقة في وضع أجزائها وأرقام صفحاتها بالهوامش ، والدقة في ذكر طبعاتها . وإذا تعددت الطبعات التي يستقى منها الباحث مادته لمصدر بعينه كان من الواجب أن يذكر الطبعة كلها

ذكر المصدر حتى لا يختلط الأمر على القارئ . ويحسن أن يضمن
 هوامشه شرحاً لغوية للأشعار القريبة في البحث ، حتى يتابعه القارئ
 فيها يستنبط وفيما ينثر من آراء وأحكام ، وحتى لا يجد صعوبة فيها يقرأ ، ولا عقبه
 تحول بينه وبين الفهم النقي .

خاتمة

تحدثنا في هذا الكتاب عن طبيعة البحث الأدبي ، وهي طبيعة موصولة بالأدب وإثارته للانفعالات في قلوب القراء والسامعين وما يمتاز به من تعدد معانيه بين لغوية وبيانية وموسيقية . وأوضحنا كيف أن اختيار موضوع فيه للبحث يُعدّ عملاً شاقاً ، وأن من واجب الباحثين المبتدئين ألا يلجأوا إلى أسئلة الجامعات لاختيار موضوعات لهم ، فالموضوعات ينبغي أن يهتموا لها بأنفسهم ومن خلال قراءاتهم الدأبية ، وينبغي ألا يسموا ببحوثهم وأن يعرفوا أنه كلما ضاقت موضوعاتها كانت أكثر صلاحية للبحث ، إذ يستطيع الباحث أن يحيط بأطراف الموضوع ويتعمق في أغواره . ويحسن ألا يأخذ موضوعاً لا تكفّل له فيه أدوات البحث كاملة ، فمثلاً من الخطر أن لا يكون متعمقاً في الثقافات الأجنبية ويدرس أدبيات متعمقاً فيها . ومن الخير لكل باحث أن يكون واسع الثقافة بالأدب الغربية ، وكذلك بالأدب العربية وتطورها على مر العصور . ومن الجالب أن يهتم بتنسيق مواد بحثه بحيث ترتّب ترتيباً منطقيّاً وبحث نصيب كأننا بإزاء أدلة منطقية متعاقبة ، يسودها الترتيب الزماني والمكاني . وحسب أن تقسم فصول البحث إلى أجزاء حتى تستبين حدوده ومعالمه ، ويحسن أن يُعنى الباحث الناشئ نفسه من التمهيدات الطويلة ، وأن يكون البحث متلاحماً في فصوله وفي فقره ، وكأنه بناء واحد متكامل . ولا بد من الاستقراء التام ، حتى يسلم الباحث من الخطأ في الأحكام على العصور والشخصيات الأدبية ، ولا بد من الاستنباط الدقيق المدعم بالنصوص والأسانيد ، ولعل شيئاً لا يهدد البحوث كما تهددها الفروض التي لا تستند لها نصوص وشواهد بيّنة . والتفسيرات الدقيقة هي قوام البحوث الأدبية وعمادها في العصور وفي الشعراء والكتّاب ، بحيث تقاس أهميتها بحسب ما تحمل منها مما يفيد الدراسات الأدبية فوائد محققة . ولا بد أن تتوفر للباحثين المبتدئين قدرة بل مهارة في التلويح الأدبي والتحليل البصير لشخصية الأديب ومذهبه الفني . ولا بد أن تتوفر عندهم دقة العرض وأن يفسحوا لصيغ الاحتمالات ، وأن يتجنبوا الحشو وكل ما يتصل به . ويحسن أن يكون أداؤهم دقيقاً وألاً يستخدموا كلمات غامضة وألاً يتكلفوا في صيغة

ولا صورة أدبية ، وألاّ يستخدموا ألفاظًا غريبة ولا عامية ، إنما يستخدمون أسلوبا واضحا فصيحاً يروق بتناسقه واستوائه .

والتفكير في مناهج البحث قديم منذ وضع أرسطو منطقَه ، وقد استغله العرب . وأضافوا إليه منهجهم في الرواية وعنايتهم الشديدة بالاستقراء والاستنباط والتجربة الحسية . وأفاد منهم فلاسفة الغرب في منطقهم الحديث وما وضعوه من مناهج سليمة . وكان من آثار نهضة العلوم الطبيعية في القرن الماضي أن سيطرت قوانينها ومناهجها على الدراسات الأدبية ، مما أدّى إلى ظهور ما يمكن أن يسمى بالتاريخ الطبيعي للأدب على نحو ما يلاحظ عند « سانت بيث » ومحاولة أن يضع الأدباء في فصول كفضائل النبات والحيوان ، وتلاه « تين » فصاغ للأدب والأدباء قوانينه الجبرية الثلاثة : الجنس والمكان والزمان ، وخلفه « برونشير » فطبّق نظرية النشوء والارتقاء على الأدب وأنواعه . ووصل كثيرون بين الأدب والدراسات الاجتماعية وما تخوض فيه من بحوث في ظواهر المجتمع وطبقاته وأوضاعه الاقتصادية والسياسية مما أدّى إلى ظهور مقياس الالتزام بقضايا المجتمع ومشاكله ومدى فاعلية الأديب فيه وتأثيره وإحتماله لتبعاته . واستضاء كثيرون في درس الأدباء بالبحوث النفسية الحديثة التي أخلدت منذ فرويد تُعنى ببسط عقدة كثيرة وتأثيرها في الفنان من مثل عقدة أوديب أو عقدة حب الأم ، وتبعه كثيرون يتحدثون عن الرجسية ، وفري العقاد يطبقها على أبي نواس . ويبدئ ويعيد « أدلر » في مركب النقص وخطورة تأثيره في الأدباء ، في حين يضع « يونج » اللاشعور الجمعي بجانب اللاشعور الفردي عند فرويد ، وهو لا شعور يحتفظ في قاعه بطفولة الجنس البشري جميعه . وتُعنّى بعض مدارس علم النفس بالبناء الكلي للأثر الفني ، وتُعنّى أخرى بالتجربة وتسجيل سلوك المتلقين للفنون . وتنشط منذ القرن الماضي مباحث الفلسفة الجمالية وما يتصل بها من البحث في حقيقة الجمال وقيمه ، ويتجادل نقاد طويلا في نظرية الفن للفن ، ويظهر كروشه بمباحثه الفلسفية الجمالية الدقيقة ، ويلعب إلى أن الجمال في الفنون لا يعود إلى المضمون إنما يعود إلى التعبير ، ولذلك يتبنى الفصل بينه وبين المجتمع وحاجاته وضروراته ، ويعارضه كثيرون من فلاسفة الجمال في مقدمتهم : « شارل لالو » و « إيتيان سوريو » . ويدعو نقاد كثيرون منذ أوائل

القرن الحاضر إلى الاعتماد على بيان الانطباعات الذاتية لإزاء الأديب وأعماله ، وهم أصحاب المنهج التأثري أو الذاتي ، ويقابلهم أصحاب المنهج الموضوعي وفي مقدمتهم «اليوت» وهم يعنون بوصف الأديب وأدبه بالتراث الماضي ، مما هيأ عندهم لدراسات لغوية وبلاغية طريفة تشبه أكبر الشبه دراسات عبد القاهر الجرجاني. ولعلنا لا نغفل إذا قلنا إن خير منهج ينبغي أن يتبع في دراسة الأدب هو المنهج التكاملي الذي يأخذ بحظ من كل هذه المناهج مفيداً منها جميعاً .

وإذا رجعنا إلى أصول تراثنا العربي وجدنا أقدمها يعتمد على الرواية الشفوية ، مما هيأ للتعدد في صور بعض الكتب بتعدد الرواة ، وقد أحاط المحدثون رواية الحديث النبوي بثبوت شديد لها والرواة ، طلباً للتحرى الدقيق ، مما جعلهم يغفلون إلى وضع علوم الحديث المختلفة كعلم رجاله وعلم مصطلحه وعلم الجرح والتعديل ، وغفلوا أيضاً إلى بيان طرق دقيقة لروايته ، في مقدمتها السماع والقراءة والإجازة . وبالمثل عنى علماء اللغة والشر بثبوت روايتهم على نحو ما يصور ذلك ابن سلام في كتابه « طبقات فحول الشعراء الجاهليين والإسلاميين » وأبو الفرج الأصبهاني في كتابه الأغاني . وكان البصريون أكثر من الكوفيين دقة في التجريح والتعديل ، مما يجعل روايتهم للدواوين أكثر ثقة وصحة . ومن الروايات الوثيقة للدواوين رواية ديوان جرير عن ابن حبيب ورواية ديوان أبي نواس عن الصولي. ومن أطرف صور التوثيق عند القدماء اتهامهم لمعجم العين المنسوب إلى الخليل، فقد شكوا في هذه النسبة. وذكروا في ذلك أدله لا تدفع. وبلغ من دقتهم أنهم كانوا يذكرون تاريخ نسخهم لأي مخطوطة، وقد يذكرون تاريخ المخطوطة التي ينقلون عنها. وما يساعدنا الآن على التوثيق، ما يذكر في مقدمة النسخ أو في تضايعها من أسماء أشخاص عاصروا المؤلف وما قد يوجد عليها من أنها موقوفة على طلاب العلم، وكذلك ما يوجد عليها من أسماء العلماء الذين تملكوها أو قرعوها وما ينقل عنها في كتب تالية من نصوص مختلفة. ودائماً تتخذ نسخة المؤلف أو أقرب فروعها إليها الأصل الذي ينشر على أساسه الكتاب، وإذا تعددت نسخه قُسمت إلى عشائر، لتتوب عن كل عشيرة أمها في التحقيق والمعارضة، ويُجمل أقدم أم الأصل في النشر. ولأسلاف اصطلاحات

دقيقة تمسكوا بها في المعارضة والمقابلة . ومعروف أنه توجد للدواوين روايات مختلفة ، وينبغي أن يجمع بينها المحقق دون مزج ، وعادة توضع لنسخ المخطوطات رموز تدل عليها ، وكان القدماء يستخدمونها للدلالة على المخطوطات وعلى الأعلام . وتحسن المراجعة على أصول الكتاب وفروعه ، وخاصة إذا حدث عو في أسماء بعض الأعلام أو سقطت بعض الأوراق أو اضطرب نظامها . وإذا أضيفت إلى المخطوطة تعليقات أو حواش وُضعت في هوامشها . ولا بد أن يكون المحقق لكتب التراث على معرفة باصطلاحات القدماء في الخط والكتابة ، وأن يكون شديد التحري فلا يفوته تصحيف ولا يفوته شيء من غلط المؤلف الناشئ من السهو ، أما الغلط الناشئ من التطور اللغوي فليس من حقه تصحيحه . وينبغي أن يقدم لى كتاب يحققه بمدخل يضع فيه ترجمة المؤلف ترجمة دقيقة مع التعريف بالكتاب وبمصادره وقيمه العلمية والأدبية . ولا بد من تقيده بمصطلحات التحقيق والعناية بوضع النقط والترقيم الخارجى والداخلى ، ولا بد من الفهارس وهى تختلف باختلاف الكتب والمصنفات .

وتتنوع المصادر ، فمنها ما هو أصيل ومنها ما هو ثانوى ، وكانت الرواية الشفوية أولى المصادر في الحديث النبوى وفي التاريخ والأخبار والأدب واللغة ، ثم ألفت الكتب على أساسها ، ومضوا يعنون في مقدمتها بذكر المؤلفات السابقة على نحو ما نرى في معجم تهذيب اللغة للأزهري ، والمخصص في اللغة لابن سيده ، والدرر في اختصار المغازى والسير لابن عبد البر ، ومعجم البلدان لياقوت ، والبحر المحیط لأبي حيان ، والمغرب في حلى المغرب لابن سعيد . وعنى الأسلاف عناية واسعة بنقد الرواية والرواة في الحديث وطبقوا ذلك على رواية اللغة والشعر . ونبتها طويلا على ما يدخل الرواية والمصنفات من تزييف أو تجريع بسبب المنافسة والمزى والعصبية في المذهب ، على نحو ما يلاحظ بين الفقهاء والصوفية وبعض الحنابلة والأشعرية . وتوسع في عصرنا العناية بالمصادر عند الباحثين وينبغى أن تحيط بالموضوع المدروس إحاطة دقيقة ، وهى تختلف قلة وكثرة باختلاف طبيعة البحث ، فمن يتخذ موضوعاً لبحثه الشعر في عصر كالعصر الأيوبي تنوع مصادره تنوعاً واسعاً بخلاف من يتخذ شاعراً من شعراء هذا العصر أو جانباً معيناً فيه ، وذلك أجدى

على الباحثين الناشئين . وينبغي ألا يحيل الباحث على مصدر متأخر ويترك مصدراً متقدماً، وكذلك لا يحيل على مخطوطات يملكها بعض الأفراد ، ولا يعنى بموضوع يفترق إلى لغة أجنبية لا يتقنها . وينبغي أن يتعرف على المصادر بكل ما يمكنه من وسائل . وقد أخضع الباحثون المحضون رواية الشعر الجاهلي لنقد شديد ، تغلب فيه الفروض والتعميمات ، وأفادوا فوائد جمة من تعدد روايات الخبر الواحد في الطبرى والأغانى إذ أعانهم ذلك على نقد الروايات وتبين الصحيح منها من الزائف والنفاذ إلى معرفة الرواية الصادقة . وبحق يتوقف الباحثون المعاصرون فى الأخذ عن أصحاب المذاهب شيعة غالين وغير شيعة غالين . ولا بد من تنظيم المواد التى تجمع من المصادر فى بطاقات تذكر فيها الملاحظات والمصادر وصفحاتها بدقة ، وتنقل منها الاقتباسات حرفياً ، مع الامتناع عن تكرارها ، إنما يشار إليها عند الحاجة . وينبغي ألا يتسع الباحث فى الحواشى اتساعاً يوحى بالاستطراد ، كما ينبغي ألا يستكثر فى الهوامش من ذكر المصادر عربية وأجنبية ، إذ هى لا تأتى لذاتها ، وإنما تأتى شهوداً للبرهنة على ما يسوق من أفكار وآراء .

فهرس الموضوعات

الصفحة	
٨٠	مقدمة
٧٨	الفصل الأول : طبيعة البحث الأدبي
٩	١ - مادة البحث الأدبي
١٧	٢ - اختيار البحث الأدبي
٢٦	٣ - تنسيق مواد البحث الأدبي
٣٧	٤ - الاستقراء والاستنباط
٤٩	٥ - دقة التفسير
٦٢	٦ - التلويق والتحليل
٧٣	٧ - المرض والأداء
١٤٥	الفصل الثاني : المناهج
٧٩	١ - من التقديم إلى الحديث
٨٥	٢ - مع العلوم الطبيعية
٩٦	٣ - مع الدراسات الاجتماعية
١٠٥	٤ - مع البحوث النفسية
١١٨	٥ - مع الفلسفة الجمالية
١٣١	٦ - مع الدراسات الذاتية والموضوعية
١٣٩	٧ - منهج تكاملي
٢١١-١٤٦	الفصل الثالث : الأصول
١٤٦	١ - بين التوثيق والتحقيق
١٥٣	٢ - توثيق رواية الحديث وأصوله
١٦٠	٣ - توثيق رواية الشعر ودولونه

الصفحة

١٦٩	.	.	.	٤ - توثيق المصنفات اللغوية والأدبية .
١٧٦	.	.	.	٥ - نسخ الأصول وتحقيقها .
١٩٠	.	.	.	٦ - صعوبات في الأصول والتحقيق .
٢٠٣	.	.	.	٧ - تيمات للتحقيق .
٢٦٩-٢١٢	.	.	.	الفصل الرابع : المصادر
٢١٢	.	.	.	١ - تنوع المصادر .
٢١٦	.	.	.	٢ - استخدام القلماء للمصادر .
٢٢٨	.	.	.	٣ - نقد القلماء للمصادر .
٢٣٧	.	.	.	٤ - استخدام المحدثين للمصادر .
٢٤٩	.	.	.	٥ - نقد المحدثين للمصادر .
٢٦٣	.	.	.	٦ - الملاحظات والاعتباسات .
٢٦٥	.	.	.	٧ - الهوامش والخواشي .
٢٧٥-٢٧١	.	.	.	الخاتمة

كتب للمؤلف مطبوعة بالدار

- | | |
|--|---|
| <p>● في مكتبة الدراسات الأدبية
● الفن ومذاهبه في الشعر العربي
الطبعة الحادية عشرة ٥٢٤ صفحة</p> <p>● الفن ومذاهبه في النثر العربي
الطبعة الحادية عشرة ٤٠٠ صفحة</p> <p>● التطور والتجديد في الشعر الأموي
الطبعة الثامنة ٣٤٠ صفحة</p> <p>● دراسات في الشعر العربي المعاصر
الطبعة الثامنة ٢٩٢ صفحة</p> <p>● شوقي شاعر العصر الحديث
الطبعة الثانية عشرة ٢٨٦ صفحة</p> <p>● الأدب العربي المعاصر في مصر
الطبعة العاشرة ٣٠٨ صفحات</p> <p>● البارودي رائد الشعر الحديث
الطبعة الخامسة ٢٣٢ صفحة</p> <p>● الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر
بني أمية</p> <p>الطبعة الرابعة ٣٣٦ صفحة</p> <p>● البحث الأدبي:
طبيعته- مناهجه- أصوله- مصادره</p> <p>الطبعة السادسة ٢٧٨ صفحته</p> <p>● الشعر وطوائفه الشعبية على مر العصور
الطبعة الثانية ٢٥٦ صفحة</p> <p>● في التراث والشعر واللغة
الطبعة الأولى ٢٧٦ صفحة</p> <p>● في الدراسات النقدية
في النقد الأدبي</p> <p>الطبعة السابعة ٢٥٠ صفحة</p> <p>● فصول في الشعر ونقده
الطبعة الثالثة ٣٦٨ صفحة</p> | <p>● في الدراسات القرآنية
● سورة الرحمن وسور قصار
عرض ودراسة</p> <p>الطبعة الثالثة ٤٠٤ صفحات</p> <p>● في تاريخ الأدب العربي
● العصر الجاهلي</p> <p>الطبعة الثالثة عشرة ٤٣٦ صفحة</p> <p>● العصر الإسلامي</p> <p>الطبعة الثالثة عشرة ٤٦١ صفحة</p> <p>● العصر العباسي الأول</p> <p>الطبعة الحادية عشرة ٥٧٦ صفحة</p> <p>● العصر العباسي الثاني</p> <p>الطبعة السابعة ٦٥٧ صفحة</p> <p>● عصر الدول والإمارات
الجزيرة العربية- العراق- إيران</p> <p>الطبعة الثالثة ٦٨٨ صفحة</p> <p>● عصر الدول والإمارات
الشام</p> <p>الطبعة الثانية ٣٥٦ صفحة</p> <p>● عصر الدول والإمارات
مصر</p> <p>الطبعة الثانية ٥٠٠ صفحة</p> <p>● عصر الدول والإمارات
الأندلس</p> <p>الطبعة الأولى ٥٥٢ صفحة</p> <p>● عصر الدول والإمارات
ليبيا - تونس - صقلية</p> <p>الطبعة الأولى ٤٤٦ صفحة</p> |
|--|---|

- تجديد النحر
- الترجمة الشخصية
- تيسير النحو التعليمي قديماً وحديثاً
- الرحلات
- مع نهج تجديده
- الطبعة الأولى ٢٠٨ صفحات
- الطبعة الثالثة ٢٨٢ صفحة
- الطبعة الرابعة ١٢٨ صفحة

في التراث المحقق

- تيسيرات لغوية
- المغرب في حل المغرب لابن سعيد
- الطبعة الأولى ٢٠٠ صفحة
- الجزء الأول - الطبعة الثالثة ٤٦٨ صفحة
- الجزء الثاني - الطبعة الثالثة ٥٧٢ صفحة
- كتاب السبعة في القراءات لابن مجاهد
- الطبعة الثالثة ٧٨٨ صفحة
- كتاب الرد على النحاة
- الطبعة الثالثة ١٥٢ صفحة
- الدرر في اختصار المغازي والسير
- لابن عبد البر
- الطبعة الثالثة ٣٥٦ صفحة
- الطبعة الخامسة ١٠٨ صفحات
- الطبعة الخامسة ١١٢ صفحة
- الطبعة الثانية بحشرة ١٧٤ صفحة
- الطبعة الرابعة ١١٢ صفحة
- الطبعة الخامسة ١٠٨ صفحات
- الطبعة الخامسة ١١٢ صفحة

في سلسلة «اقرأ»

- العقد
- الطبعة الخامسة
- معنى (١)
- الطبعة الثانية
- البطولة في الشعر العربي
- معنى (٢)
- الطبعة الأولى
- الفكاهة في مصر
- الطبعة الثالثة
- الطبعة الثانية

رقم الإيداع	١٩٩٢ / ٨٥٩٧
الترقيم الدولي	ISBN 977-02-3840-6

١ / ٩٢ / ٢١٣

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

هذا الكتاب

هذا البحث القيم يقدمه «الدكتور شوقي ضيف» مضافاً إلى بحوثه الجمة في الأدب والتقد .
ولأنه - وهو العالم الحريص على الخير وعلى مايفيد - شعر بأن طلبة الدراسات العليا في أقسام اللغة العربية في حاجة ملحة إلى كتاب يوضح لهم : كيف يوضع البحث الأدبي ، وكيف يختار ؟ وكيف يصاغ منهجياً ؟ وكيف تحقق أصوله وتوثق ؟ وكيف تستخدم مصادره ويتنفع بها ؟ فقدم هذا البحث التحليلي ليأخذ بيد الطلاب ويرشدهم إلى ما يجب أن يرسموه في بحوثهم ، حتى تكون قائمة على أساس علمي منهجي صحيح ، وتؤدي ثمرتها المرجوة .